No 4042.234

v. 2,
1906.
pt. 1

4/24/07

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale190621pari

2e Année. — No 1 — 1er Janvier 1906.

LE MERCURE MUSICAL

Rec' DIA 10 B.F.

X 4042.234 2

Sommaire

CH. LÉANDRE..... *René de Castéra (Croquis d'album inédit).*

HENRY GAUTHIER-VILLARS. *Le vieillard et le jeune homme.*
COLETTE WILLY..... *Les vrilles de la vigne.*
JEAN MARNOLD..... *Les sons inférieurs et la théorie de M. H. Riemann.*
MARTIAL TENEO..... *Miettes historiques.*

REVUE DE LA QUINZAINE

JEAN CHANTAVOINE.....
LOUIS LALOY.....
E. B.....
JEAN POUEIGH..... } *Les Concerts.*
LOUIS LALOY..... *A l'Opéra : la Ronde des Saisons.*
JACQUES REBOUL..... *La musique à Lyon.*
LEF ZEITLIN..... *La musique en Finlande.*
LIONEL DE LA LAURENCIE.... *La musique au XVIIIe siècle.*
LOUIS LALOY..... *Les livres.*
EDOUARD PERRIN..... *Courrier de Nice.*
P. M..... *Courrier de Dijon.*
X. M. B..... *Courrier de Londres.*
PAN..... *Échos.*
— *Publications récentes.*

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 60 | *UNION POSTALE*..... 0 fr. 75

ANNONCES ET PUBLICITÉ :
Ch. Jarlot
14, Boulevard Saint-Michel
PARIS VIe

ADMINISTRATION :
E. Demets
2, Rue de Louvois
PARIS IIe

Le *Mercure Musical* paraît le 1er et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :
(*Du 1er de chaque mois*)

PARIS ET DÉPARTEMENTS..... **12 fr.**
ÉTRANGER..... **15 fr.**

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : 2, *rue de Louvois*, **PARIS IIe**

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, *rue de Louvois*. — **PARIS, IIe**

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier. (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gautier). » 2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A). Mazurka italienne. » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude, en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. » 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en *la* ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en *la* min. (de J.-S. Bach.) » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re Livre de 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis. Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol*, en 4 parties. » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes. » 15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, violon ou flûte, violonc. et piano. » 2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes. » 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc. » 5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instruments à cordes. » 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

Extraits des Maîtres Musiciens

DE LA

RENAISSANCE FRANÇAISE

Publiés par M. Henry EXPERT *(Paris, Leduc, 3, rue de Grammont).*

Costeley (Guillaume).	— **Allons au vert boccage** (Musique. 2e fascicule). .	*Chœur à 4 voix mixtes.*	1 »
— —	— **Je voy des glissantes eaux les ruisseaux.** .	— —	0 60
— —	— **Las je n'yray plus, je n'yray pas jouër.** . .	— —	1 50
De la Rue (Pierre).	— **Ma Mère, hellas! Mariez moy.**	— —	1 »
De Lassus (Orlande).	— **Du corps absent le cœur je te présente.** (Premier fascicule des Mélanges). .	— —	1 »
— —	— **Gallans qui par terre et par mer.**	— —	1 »
— —	— **Hélas ! quel jour seray-je à mon vouloir.** (Premier fascicule des Mélanges).	— —	1 »
— —	— **Mais qui pourrait estre** (En *Ré*).	*Chœur à 3 voix mixtes.*	0 60
— —	— **Mais qui pourrait estre** (En *Fa*).	— —	0 60
— —	— **Un jeune moine.** . . .	*Chœur à 4 voix mixtes.*	1 50
De Sermisy (Claudin).	— **Au joly boys.**	— —	1 »
Janequin (Clément).	— **Du beau tetin.**	— —	2 50
— —	— **La Guerre** (La Bataille de Marignan)	— —	4 »
— —	— **Il n'est plaisir**	— —	1 »
— —	— **Laissez cela**	— —	1 »
— —	— **Petite nymphe folastre.**	— —	1 »
— —	— **Si j'ay esté vostre amy.**	— —	1 »
Le Jeune (Claude).	— **Debat la nostre trill' en may** (Villageoise de Gascogne).	— —	1 50
— —	— **Le Mondain se nourrit.**	— —	2 50
— —	— **O Seigneur j'espars.**	*Chœur à 2, 3, 4 et 5 voix mixtes.*	2 »
— —	— **Revecy venir du Printans** (Le Printemps, 1er fascicule).	*Chœur à 4 voix mixtes.*	1 50
— —	— **Voicy du gay Printems.**	— —	1 50
Mauduit (Jacques).	— **Vous me tuez si doucement.**	— —	0 60
— —	— **Voyci le verd et beau May.**	— —	1 »
Mouton (Jean).	— **La, La, La, L'Oysillon du boys.**	— —	1 »
Passereau.	— **Il est bel et bon.** . . .	— —	1 50
***	**Noël. Un Enfant du ciel nous est né.**	— —	1 50

Par suite d'un accord avec la maison Leduc, nous consentons sur ces prix une remise de 40 0/0 à nos abonnés. Des remises spéciales et plus importantes seront accordées pour les commandes de douze exemplaires et au-dessus.

*

En vente au Bureau du MERCURE MUSICAL

2, rue de Louvois. — **PARIS (IIe)**

PIERRE AUBRY.

Au Turkestan. *Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes* . . . . . net. **1** »

LOUIS LALOY.

Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité.
1 fort vol. in-8° jésus. . . . . net. **12** »

Revue des Poètes

Paraissant le 10 de chaque mois (huitième année)

RÉDACTION ET ADMINISTRATION :

5, rue de Sontay (place Victor-Hugo), PARIS (XVIe)

Directeur : Eugène de RIBIER

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

Jean Aicard, Gabriel Aubray, Théodore Botrel, Louis Le Cardonnel, Henri Chantavoine, François Coppée, Mme Alphonse Daudet, Léonce Depont, Léon Dierx, Auguste Dorchain, René Doumic, J. Ernest-Charles, Emmanuel des Essarts, François Fabié, Emile Faguet, B.-H. Gausseron, Joachim Gasquet, Charles Guérin, Charles Grandmougin, Charles Le Goffic, Paul Harel, Georges Lafenestre, Anatole Le Braz, André Lemoyne, Jean Lionnet, Victor Margueritte, Albert Mérat, Louis Mercier, Pierre de Nolhac, Jacques Normand, Lucien Paté, Achille Paysant, Frédéric Plessis, Charles de Pomairols, Ernest Prévost, André Rivoire, S. Rocheblave, Edmond Rostand, Sully-Prudhomme, André Theuriet, Emile Verhaeren, Arsène Vermenouze, Gustave Zidler, etc...

ABONNEMENT ANNUEL

ÉDITION ORDINAIRE

France : **6** francs — Union Postale : **7** francs
(le Numéro : **60** centimes)

La Rénovation esthétique

Revue mensuelle d'art et de littérature

5, rue de Furstemberg. — PARIS (VIe)

Un an : 10 francs

Musique Arabe & Maure

Collection YAFIL d'Alger

Ouvertures - Danses - Préludes
Chansons populaires
Chansons classiques - Cantilènes
etc.

Musique des Maures de Grenade
et
musique traditionnelle
des Musulmans du Moghreb

Demander à **M. E.-N. YAFIL,** *éditeur, 16, rue Bruce à Alger,* le catalogue de cette collection des plus curieuses et des plus intéressantes.

" CŒCILIA "

Feuille mensuelle de Musique religieuse
Paraissant à STRASBOURG (Alsace)

Rédacteur en chef :
Léon LUTZ, Reutenburg (Alsace)

Expédition :
Librairie F. X. Le ROUX et Cie,
Strasbourg.

Organe paraissant depuis **22 ans** et se composant d'une partie littéraire ainsi que d'un supplément musical de 4 pages.

Prix de l'abonnement d'un an, Fr. : 3 75

Prière d'adresser les demandes d'abonnements et les paiements à la Librairie **F. X. Le Roux et Cie**, 34, rue des Hallebardes, **Strasbourg** (Alsace).

L'ART MODERNE

Revue critique hebdomadaire

FONDÉE EN 1881

Sous la direction de M. **Octave MAUS**

L'Art Moderne s'occupe de l'art dans tous ses domaines : peinture, sculpture, architecture, musique, littérature, etc. Il forme, chaque année, un beau volume d'environ 450 pages grand in-4°, dans lequel sont résumés les principaux faits du mouvement artistique contemporain.

L'Art Moderne est envoyé à l'essai, pendant un mois, aux personnes qui en font la demande.

Abonnement { **Union postale : 13 fr. par an.**
Belgique : 10 fr.

Le numéro : 25 centimes

ADMINISTRATION : **Rue de l'Industrie, 32, BRUXELLES**

GRAND ABONNEMENT A LA

LECTURE MUSICALE

15 francs MODE RÉMOIS, Ports franco en France et à l'Étranger francs 15

400,000 Morceaux de tous les Editeurs - 4,000 Partitions au choix des Abonnés

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT : les nouveautés, fantaisies, danses, classiques. — La musique pour piano à 2, 4 et 6 mains, pour 2 pianos à 4 et 8 mains. — Partitions d'opéra piano, piano et chant et à 4 mains, morceaux de chant détaché, airs d'opéra, mélodies, chansonnettes. — Musique pour violon, violoncelle, orgue, flûte, mandoline. — Musique de chambre, trios, quatuors.

DEMANDER LES CONDITIONS DÉTAILLÉES A

ÉMILE MENNESSON, A SAINTE-CÉCILE, A REIMS (ajouter 0,15 pour réponse)

Dans ses prochains numéros, le « MERCURE MUSICAL » *publiera des chapitres inédits de* Jean Christophe, *de* **Romain Rolland**, *ouvrage couronné au dernier concours de la* Vie heureuse ; *de curieux traités de* Théoriciens français de la musique au XVIe siècle, *réédités pour la première fois par* M. **Henry Expert** ; *la suite des* Vrilles de la Vigne, *des* Pensées d'ailleurs, *des* Dialogues des Morts *et des* Miettes historiques ; *le commencement des* Entretiens avec M. Croche, par **Claude Debussy** ; *des articles de* MM. **Pierre Aubry**, **Raymond Bouyer**, **Ricciotto Canudo**, **Henry Gauthier-Villars**, **Louis Laloy**, **Romain Rolland**, **Émile Vuillermoz** et **C.-M. Widor**.

Certaines de ces publications entraînant des frais d'impression supplémentaires, le prix du numéro sera porté désormais à **0** fr. **60** (France) *et* **0** *fr.* **75** (Étranger). *Mais les prix d'abonnement resteront les mêmes.*

Bulletin d'Abonnement

Je soussigné.....

demeurant à.....

déclare souscrire à un abonnement d'un an au **Mercure Musical**.

A partir du (1) ..... *19*.....

Signature :

Ci-joint mandat de ..... *francs.*

Le Mercure Musical
2, rue de Louvois, 2
PARIS (IIe)

(1) Les abonnements partent du 1er de chaque mois.

2e Année (1906). Tome premier.

Le Mercure Musical

PARIS (IIe)

2, Rue de Louvois, 2

LE VIEILLARD ET LE JEUNE HOMME [1]

— Mon jeune ami, fit le vieillard en souriant, ne me tenez pas rigueur de la brusquerie avec laquelle j'ai interrompu notre dernier entretien. Si je vous ai tourné le dos, incivilement, en pleine discussion, c'était un acte de prudence. Depuis un instant, je m'inquiétais d'un mystérieux personnage assis non loin de nous : silencieux et impassible, il feignit longtemps de ne pas entendre notre conversation, mais je le surpris soudain fort attentif à nos discours ! Je le vis même tirer un calepin de sa poche et sténographier rapidement nos dernières paroles. Alors je me sentis pénétré d'épouvante.

— C'était Vadécard, peut-être ? Little-Fiche ?

— Pis ! Un journaliste ! Devant cette race, aucun autre moyen de salut que la fuite. Hélas, il était trop tard. Quelques semaines après notre rencontre, je retrouvai dans le *Mercure musical* notre conversation ironiquement commentée, nos propos tournés en dérision et nos arguments raillés avec esprit, mais avec un mauvais esprit, sous la signature de M. Louis de Serres. J'avais raison de m'enfuir. Mon seul tort fut de m'en aviser trop tard.

— Pourquoi cette folle épouvante ? répondit le jeune homme d'un petit air satisfait. La publicité donnée aux bonnes doctrines n'est jamais excessive. Je ne lis pas le *Mercure*, non plus que le *Courrier*, mais le seul fait de lui avoir fourni un sujet d'article m'amuse.

— Il n'y a rien d'amusant à se voir traités comme nous le sommes par le dangereux musicien des *Heures claires*, riposta le

(1) Voir les numéros 1 et 8 de la 1re année.

vieux monsieur en hochant la tête ! Il compare notre mentalité à celle d'un bull bringé ou d'un chat des Chartreux, il m'appelle « gâteux ».

— Oh ! protesta le jeune homme, faussement apitoyé.

— Et il vous traite de « prétentieux ignorant ».

— Ah ! murmura l'adolescent subitement refroidi.

— Vous voyez que nous avions parlé trop haut !

— Et que me reprochait ce journaleux ? demanda le jeune homme avec hauteur.

— Un bon lot d'hérésies ! Si j'ai bien compris ses attaques contre votre « verbiage musico-littéraire », il trouve absurde votre attitude de défenseur de l'harmonie. Pour lui, l'harmonie n'est pas une science à part, elle ne peut se séparer de la composition, pas plus que l'accord ne peut se détacher de la place qu'il doit occuper, « tel le mot dans le langage », ajoute-t-il ! Et il voit dans votre erreur l'influence de « la routine imbécile de l'enseignement officiel ».

— N'achevez pas, s'écria le jeune homme impétueusement. Je devine tout ! Ce n'est pas un journaliste, c'est un élève de la *Schola Cantorum !*

— Comment le savez-vous ? J'ai bien noté, en effet, dans son article, des témoignages de vive admiration envers M. Vincent d'Indy, auteur, paraît-il, d'un *Traité de Composition* qui sera bientôt sur tous les pianos..., mais en quoi cela peut-il vous faire croire...

— Parbleu ! rien n'est plus clair ! La *Schola* a pour mission terrestre de bouter le feu au Conservatoire et de faire flotter sur la Crète purgée du Minotaure l'étendard contrapontique ! Ecraser l'harmonie et la représenter comme une pratique néfaste du faubourg Poissonnière constitue une profession de foi trop significative. Notre adversaire ne peut nier ses origines !

— Mon jeune ami, répliqua le conciliant vieillard, malgré la violence incompréhensible des attaques dont j'y suis l'objet, je me plais à reconnaître dans l'article de M. Serres une esthétique assez inattaquable. J'en ai retenu quelques principes qu'il vous serait profitable de méditer, celui-ci, par exemple : « Dans toute œuvre d'art les détails doivent se rapporter à l'ensemble. » Qu'avez-vous à objecter à ce dogme ?

— Assurément rien, cher Monsieur, et j'imagine que M. de Serres n'attribue pas à son Vincent d'Indy le mérite d'une pareille découverte ? Il me semble que le Conservatoire lui-même a dû en entendre parler vaguement, quand ce ne serait que par M. de la Palisse.

— Paix, jeune homme, vous devenez insolent. La *Schola* se moque de vos railleries, car M. de Serres le dit expressément :

bien des gens qui ne s'en vantent pas écoutent à ses portes !

— Drôles de gens que ces gens-là ! fredonna l'éphèbe. Et, continua-t-il, qu'y entendent-ils, sans indiscrétion ?

— Ils y entendent quelquefois « médire de l'harmonie », mon jeune ami, et rendre justice au « contrepoint émotionnel de Bach », et ce sont là des choses que vous auriez profit à entendre vous-même !

— Médire de l'harmonie ! Ils l'avouent enfin ! Médire de l'élément vital de la musique, médire de ce qui constitue son âme, sa couleur, sa profondeur et sa magie ! Médire du principe même de la jouissance musicale, la gerbe de vibrations simultanées, et cela, dans le but d'exalter seulement ce qu'il y a dans notre art de scientifique et d'artificiel, le petit jeu d'échecs du contrepoint ! Médire de l'harmonie : mépriser Schuman, Fauré et Debussy !!!

— Plaisantez-vous ? dit le vieux monsieur scandalisé.

— Fichtre non ! Voilà où on en arrive avec cet isolement systématique des éléments constitutifs de l'écriture musicale. Pourquoi vouloir à tout prix l'antagonisme du contrepoint et de l'harmonie ? Pourquoi former des spécialistes dans l'une ou l'autre branche ? Pourquoi appeler dédaigneusement « champions de l'harmonie » les musiciens qui, sans ignorer le contrepoint, trouvent une jouissance réelle à l'audition, même isolée, d'une savoureuse agrégation sonore ?

— Je connais l'antienne, coupa sèchement le vieillard, M. de Serres vous reproche précisément d'écrire « en hauteur » et il ajoute qu'écrire « en auteur » serait préférable !

Le jeune homme ne daigna pas sourire et reprit avec plus d'âpreté :

— Ai-je donc été si exclusif ? Ai-je prétendu que le fait d'adopter résolument une écriture harmonique vous oblige à répudier tout autre style ? D'ailleurs, pourquoi ce mépris de « l'écriture en hauteur » ? Elle peut soutenir la comparaison avec tout autre procédé « scholastique ». Relisez la *Sarabande* de Debussy, et vous verrez quelle puissante musicalité peut se dégager d'une page qui semble le résultat d'une véritable gageure d'écriture verticale !

— Vous déniez donc aux modernes le sens de la polyphonie ?

— Vous en êtes encore là ? dit l'adolescent avec un geste de découragement. Vous ne comprenez le mot « polyphonie » que dans le sens étriqué et arbitraire de superposition contrapontique ? Singulier dédain de l'étymologie ! Pas de polyphonie, pour vous, dans *Shéhérazade*, dans *Antar*, dans *Pelléas* ? Voilà le résultat de vos néfastes classifications ! Tenez, laissez-moi rire !...

Et l'adolescent roula des yeux féroces.

— Riez tout à votre aise, jeune homme, car l'article de M. de Serres fera rire aussi à vos dépens ! Vous y êtes pris à partie également pour le singulier « un peu... singulier » que vous employez en parlant de l'écriture classique, comme s'il y avait *une* écriture classique et comme si la manière d'écrire ne différait pas bien plus suivant les genres que suivant les époques !

— Monsieur, les genres, même opposés, portent la marque de leur époque, et l'ambiance contemporaine me paraît constituer pour chaque forme d'art une influence plus impérieuse que tous les legs ancestraux.

— Je vous embarrasserais peut-être en vous demandant des exemples ? insinua le Monsieur âgé.

— Du tout. Choisissez deux genres opposés, la page symphonique et la mélodie « piano et chant ». Prélevez un échantillon de chacun de ces genres dans la période classique et dans la période moderne, goûtez et comparez. D'après la théorie de M. de Serres, la similitude d'écriture va éclater dans les genres semblables, même d'époques diverses, et n'existera pas dans les formes opposées, même contemporaines. C'est bien là votre pensée, n'est-ce pas ?

— Oui, oui, mon jeune ami, le genre prime l'époque, la mélodie est toujours la mélodie et la symphonie est toujours la symphonie, quelle que soit sa date de naissance.

— Eh bien, nous arrivons, en fait, à des résultats troublants, dit railleusement l'éphèbe. Je ne trouve aucune ressemblance entre l'écriture d'une symphonie d'Haydn et celle d'une symphonie de Vincent d'Indy, et je cherche en vain à rapprocher *Plaisir d'amour* de *La Bonne Chanson*. Tout au contraire, je vois une parenté évidente entre les symphonies classiques et les « airs » conçus à la même époque ; et, parallèlement, je constate un lien étroit entre les *Chansons de Bilitis* et plus d'un poème symphonique contemporain. Les mélodies et les symphonies du XVIIIe siècle sont des sœurs très unies ; nos lieder et nos poèmes orchestraux du XIXe ne sont pas des frères ennemis ! Vous voyez bien que l'époque imprime à une forme d'art un sceau plus net que toutes les traditions que peuvent y attacher les siècles ! Debussy...

— Laissez Debussy tranquille, fit le vieillard avec un peu d'humeur. Vous n'avez à la bouche que le nom de ce compositeur aux musiques déconcertantes...

— Sang et tonnerre !

— Le mot n'est pas de moi, mais de M. de Serres, qui ne vous envoie pas dire, d'ailleurs, que vous êtes bien peu apte à subir l'émotion poignante de *Pelléas*.

Ivre de fureur, le debussyste allait répondre avec fracas quand son interlocuteur lui serra nerveusement l'avant-bras en lui indiquant d'un clin d'œil le présence d'un voisin inattendu, et, avant que le jeune homme ait pu faire sortir un son de sa gorge étranglée par l'émotion, le vieillard lui demanda d'un ton indifférent : « Savez-vous combien pèse le roi de Portugal? »

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

LES VRILLES DE LA VIGNE

TOBY-CHIEN ET LA MUSIQUE.

... Toby-Chien, le petit bull que j'interviewais, protesta :

— Ne me dites pas que je n'aime pas la musique ! Personne n'est fixé là-dessus, et moi-même...

Il s'interrompit et rêva un instant, son bref menton appuyé sur ses pattes de devant. Trois plis pensifs rayaient son mufle bringé ; sa lèvre noire et laquée pendait amère, et, contemplant son front puissant et bossué, je fus frappée pour la première fois de sa ressemblance avec Beethoven.

Il rouvrit ses yeux batraciens, et la ressemblance auguste disparut. A présent, les narines fendues et retroussées, les globes saillants des yeux rappelaient lointainement Joseph Reinach, en plus humain...

— J'aime la musique, reprit Toby-Chien, car je la redoute ; craindre, c'est presque toujours aimer.

— O profond psychologue, lui dis-je, éclairez-moi. De quel amour donc enveloppez-vous ce que vous désignez d'un terme ample et vague : la Musique, toute la Musique ?

Toby-Chien hésita :

— Si je précise, avoua-t-il avec une modestie charmante, je vais bafouiller. Vous ne saurez jamais ce que souffre une âme compliquée comme la mienne, obligée de se traduire par un vocabulaire de cinq cents mots. Illettré sensitif, voilà ce que je suis, comme la plupart des petits bouledogues. Et la musique augmente ma misère en ouvrant en moi des jardins enchantés, des palais lumineux, des grottes où frissonne l'inconnaissable...

— Faudra-t-il un I majuscule à « inconnaissable » ? insinuai-je, déférente.

— Oh ! non, la dimension ordinaire suffira. Et puis ne m'interrompez pas comme ça tout le temps, j'ai déjà assez de mal... La Musique, disais-je... elle est partout. Dans le vent d'ouest rauque, enroué de la pluie qu'il apporte... dans la bise

d'est qui flûte agressive et coupante dans la cheminée... La bave mijotante de la bûche humide qui bout menu le long du chenet imite la mouche prise dans une toile d'araignée...

— Pardon, mais...

— ... La plainte du mélèze que peigne le vent et qui gémit : « Tu me tires les cheveux ! » cependant qu'au plus haut de sa chevelure rebroussée crie l'oiseau dont je ne sais pas le nom, l'oiseau sans doute obsédé par un souvenir de music-hall et qui répète sans fin : « Yvette ! Yvette ! »

— Ce n'est pas de cela...

— Vous dirai-je encore, poursuivit Toby-Chien lancé, la musique du crapaud obscur, qui égoutte de seconde en seconde sa note liquide, perle de cristal qu'on peut ouïr rouler entre l'herbe et s'y figer ?... Car je ne puis croire à une autre origine de la rosée étincelante !... Esquisserai-je pour vous l'harmonie modeste de la bouilloire, grillonne tapie dans les cendres ardentes, petite sorcière ventrue, bienveillante, quoiqu'elle crache la vapeur par sa lèvre en lippe ? C'est elle qui rythme mon sommeil vingt fois rompu, ma sieste en miettes de repos qui ne me repose guère... Elle chante bas le plus souvent ; mais certains soirs de grand feu, il sort d'elle une plainte si aiguë et si canine que son ventre noir m'inquiète comme si elle avait mangé tout vif un petit chien...

Toby-Chien, essoufflé, s'arrêta un instant et fixa sur moi des yeux globuleux et hallucinés... J'en profitai pour glisser un mot :

— Pardon, mais... ce n'est pas de cela que je voulais vous entendre parler. Laissons les harmonies naturelles et imitatives, et dites-moi vos impressions de musique instrumentale, voire orchestrale.

Il s'agita, comme pris d'un subit malaise. Une de ses pattes postérieures esquissa une danse de Saint-Guy, un gigottement galvanisé...

— Ah ! oui... Ah ! je n'aime pas beaucoup ce sujet de conversation. Je suis (je l'ai déjà dit) un sensitif, et il suffit de me rappeler certaines émotions vives pour que je les éprouve de nouveau... Voyez cette convulsion légère de ma patte : j'en ai un peu honte, elle date d'un soir où j'écoutais — bien à mon corps défendant ! — Mme Armande de Polignac jouer de la clarinette. Spectacle charmant, je vous le concède, que celui de cette jeune femme appliquant sa bouche naïve à l'ébène nasillard de l'instrument. Mais je n'eus pas plus tôt ouï les gammes éclore en bulles, s'égailler comme un vol pressé de ronds petits canards, qu'une étrange fureur d'émulation s'empara de moi... « Et moi aussi !... » m'écriai-je mentalement. Et je chantai avec

la clarinette, et plus haut qu'elle, modelant ma souple voix sur le son enrhumé de ce bâton ridicule qui s'achève en cloche de volubilis... Arc-bouté, semblable aux dragons de bronze japonais, les yeux poussés hors de la tête et la gueule en museau de carpe, mon aspect égaya si fort Mme Armande de Polignac qu'elle en perdit le souffle et que le bleu de ses yeux scintilla, diamanté des larmes du fou rire... Elle s'en alla choir de gaîté sur un divan, pareille, en sa robe épanouie, aux papillons fantastiques qui décorent chez elle les murailles...

— Croyez que je prends une vive part...

— Qu'importe ! je demeure l'éternel incompris, le crapaud passionné en qui passa l'âme des syrinx. Vous l'ai-je dit ? Le majeur m'excite à de folles courses circulaires, tandis qu'aux mélodies mineures mes oreilles se tirent en arrière, ma langue pâlit et je pleure tout haut je ne sais quelle inconsolable tristesse... Un jour, au concert Colonne, dans la loge 22...

— Comment ? vous suivez les concerts ?

— Ce n'est pas eux que je suis, mais bien celle de qui dépendent mes heures et qui m'y emmena un jour, caché sous son ample manteau. Noyé de sonorités, suffoqué sous les ruissellements des harpes, scié en menus morceaux par le fil des archets, cependant qu'en outre les cuivres m'aboyaient aux trousses, je ne trouvai pas un cri, pas un mot, à peine un soupir, et le 3e acte de *Parsifal* commença avant que je revinsse à moi...

— Mais ?

— Mais un chemin lumineux divisa tout à coup les nuées de ma cervelle lumineuse, un hautbois se mit à chanter... Ma volonté de silence fondit en larmes mystérieuses qui me trempaient le cœur... je me sentis la plus misérable à la fois et la plus comblée des créatures... Le sanglot qui jaillit de moi fut si rauque, si incongru, si impossible à attribuer à un gosier canin qu'à tout hasard un municipal expulsa des secondes galeries un individu suspect et long-chevelu. Ma maîtresse m'emmena et je n'entendrai plus le pur et frêle hautbois... Nous n'irons plus hautbois !...

— Comme dirait Willy...

— Il a déjà dû le dire. Permettez maintenant que je vous quitte. Je n'ai que trop retardé l'heure de ma sieste méditative. Encore quelques instants, et ce sera l'heure où, pincée, sagace, autoritaire, survient la chatte grise qui règne sur ce logis et change, d'un revers de patte, la couleur de mes pensées...

COLETTE WILLY.

LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

L'analyse du fascicule où, en 1875, M. Riemann s'efforçait de prouver « l'existence objective des sons inférieurs dans l'onde sonore », apparaît surtout précieuse en ce qu'elle met à nu sa manière d'opérer dans le domaine expérimental et d'y patauger avec une hardiesse d'induction et de déduction, qui n'a d'égale que le sans-gêne antérieur de ses hypothèses et l'imperturbabilité de ses syllogismes. On conte que M. Riemann a souvent changé d'idées, dans sa carrière de théoricien, pour ce qui touche au détail de ses démonstrations, et sans doute abandonna-t-il depuis longtemps maintes conceptions, sur quoi il se basa naguère, reconnues erronées ou fortement ébranlées aujourd'hui. Néanmoins, dans ses écrits successifs, il n'a jamais renié formellement ses assertions précédentes ; il se contente d'apporter chaque fois des arguments nouveaux à l'appui de sa thèse, laquelle n'a pas cessé d'être la défense obstinée, encore que variable, de la réalité objective ou quelconque des « sons inférieurs ». C'est toujours à cela que nous le retrouvons occupé, en 1891, au cours d'un ouvrage didactique, *Catéchisme de l'acoustique* (*Science musicale*), où il semble toutefois renoncer à admettre une distinction essentielle ou d'origine entre les sons résultants et les battements, et se séparer décidément de Helmholtz à ce propos. Toutefois, à mesure que le temps s'écoule, si la foi de M. Riemann apparaît toujours aussi robuste, on ne peut pas dire que la qualité de ses arguments s'améliore. On en va juger.

Au second chapitre de ce petit volume, après avoir expliqué le phénomène des « harmoniques supérieurs », des « vibrations par influence », et fait remarquer, dans ce cas, « que les conditions de la production de certains sons aigus sont fournies en même temps par celles d'un son fondamental », M. Riemann

(1) Voir la 1re année, nos 1, 3, 5, 7, 11 et 13.

se demande « si le contraire ne serait pas possible », à savoir : « si les conditions de production des sons aigus ne peuvent et ne doivent pas engendrer aussi des sons graves. » Et il ajoute : « Quelques phénomènes acoustiques autorisent à répondre à cette question par l'affirmative. » (P. 78, § 8.)

Le premier de ces phénomènes est exposé comme il suit : « Quand on pose un diapason en vibration sur une table d'harmonie, de façon qu'il n'y soit pas fixe et stable, on entend, selon le degré de relâchement du contact, au lieu du son propre du diapason, son octave ou sa douzième inférieures. » Plusieurs objections se présentent aussitôt à l'esprit; mais, au lieu de les rédiger, on s'aperçoit bien vite qu'on n'a qu'à laisser la parole à M. Riemann, lequel continue sans broncher : «... Il y a là simplement le résultat de la transmission incomplète des vibrations à la table d'harmonie : celle-ci ne reçoit chaque fois que la deuxième ou troisième impulsion provenant du diapason et ne peut naturellement transmettre qu'un son correspondant à une double ou triple période de vibration. » On ne saurait mieux dire, ni exprimer plus clairement que « les conditions de production » en cause sont ici celles du son entendu, et non d'un son plus élevé, puisque la table d'harmonie transmet exactement à l'oreille les vibrations qui lui sont parvenues, pas une de plus, assurément, mais pas une de moins non plus. Enfin, même en négligeant l'étrange étourderie qui induit M. Riemann à étaler ingénument la contradiction flagrante entre ce qu'il promit et ce qu'il donne, on ne voit pas bien quel rapport ce « phénomène acoustique » peut avoir avec les « sons inférieurs ». M. Riemann prétend-il suggérer quelque réaction possible de telle « fibre de la membrane basilaire » à la « seconde ou troisième impulsion », non pas d'un diapason posé sur ladite membrane inaccessible dans le limaçon de notre oreille interne, — ce qui serait absurde, — mais des vibrations périodiques d'un son émis, plus aigu que le son propre de cette fibre ? Le « phénomène » alors n'aurait plus rien de commun avec l'exemple offert, M. Riemann eût-il l'audacieuse imagination, après avoir comparé les « fibres » à des « cordes tendues librement », d'assimiler la « membrane basilaire » à une « table d'harmonie ». M. Riemann, d'ailleurs, ne s'explique pas, et je confesse volontiers mon impuissance à percer le mystère de « ressemblance ou analogie » éventuellement pressentie, en l'espèce, par l'avocat des « sons inférieurs ».

Je traduis *in extenso* l'alinéa où se trouve relaté le second « phénomène acoustique », aux pages 78 et 79 du *Catéchisme* de M. Riemann : « D'après Helmholtz, — (*Lehre von den Tonempfindungen, 4. Aufl. S. 74*) — les résonnateurs (sphères

creuses de verre accordées à un son déterminé) n'ont que des sons supérieurs très élevés et irréguliers ; ces résonnateurs, néanmoins, produisent leur son propre quand un des plus proches *harmoniques* supérieurs de ce son propre retentit. »

En lisant ces quelques lignes, dépourvues de tout commentaire autant que de quelconque imprécision, j'avoue que je fus un peu décontenancé tout d'abord. Je ne me rappelais pas le moins du monde avoir vu quelque chose de ce genre au lieu signalé ; je me souvenais même assez nettement du contraire. Malheureusement, je ne possède que la traduction française du livre de Helmholtz, publiée par M. G. Guéroult sous ce titre : *Théorie physiologique de la musique*. (G. Masson, éditeur, 1874.) Or, la pagination ne concorde pas avec celle de l'original, et je n'étais pas certain du texte ayant servi au traducteur. Les renseignements de M. Riemann étant formels, je me rendis à la Bibliothèque Nationale, où je requis la « 4e édition » spécifiée de l'ouvrage allemand. Je l'ouvris à la « page 74 », correspondant aux pages 59, ligne 11, à 60, ligne 10, de la traduction Guéroult, que je puis garantir absolument exacte, après contrôle. Vous me croirez si vous voulez et, même, je vous supplie de vérifier : j'y cherchai vainement l'exposé du « phénomène acoustique » *cité* par M. Riemann. Une faute d'impression étant possible, — quoi qu'il s'agît bien, en l'endroit, de *résonnateurs*, — je continuai par la page 75 (Guéroult : page 60, ligne 11, à la fin) avec le même insuccès. De « sons supérieurs très élevés et irréguliers », pas l'ombre ; du reste, pas la trace. En revanche, j'y rencontrai ce qui suit : « Nous n'obtenons dans le résonnateur un son intense que si, dans la décomposition du mouvement aérien extérieur en vibrations pendulaires, une de ces dernières se trouve avoir la même période (Guéroult : « durée », ce qui ne change pas le sens) que le son propre du résonnateur... Qu'on en mette un à l'oreille et qu'on fasse exécuter, par des instruments quelconques, un morceau de musique à plusieurs parties, dans lequel revienne souvent le son propre du résonnateur, chaque fois l'oreille l'entendra retentir d'une manière éclatante à travers tous les sons de l'accord. » Enfin, page 76 (Guéroult : p. 61) : « On l'entend aussi souvent, mais moins fort, au moment où se produisent certaines notes *plus graves ;* et l'expérience démontre que *les sons émis* comprennent, parmi *leurs* harmoniques, le son du résonnateur... » Bref, la source si catégoriquement notifiée relatait précisément le contraire de l'assertion de M. Riemann.

Evidemment, ça n'est pas ordinaire, et une documentation de cette élasticité faciliterait considérablement les démonstrations les plus épineuses. Mais, avec M. Riemann, on ne saurait

trop se défier, non pas, certes, de son âme honnête, — il est visiblement candide, et même à l'excès, — mais de sa mémoire et de ses notes. On augure que M. Riemann est un brave homme un peu distrait peut-être et, sans doute, fort occupé. Et, en effet, tout au bout du volume, on découvre, *dans le « Supplément »*, un petit chapitre se rapportant à la page et au sujet en question. Voici ce qu'on y peut lire, entre autres choses :

« Les résonnateurs qui agissent le mieux sont ceux de *forme sphérique*... L'avantage des résonnateurs *de ce genre* consiste, d'abord, en ce que les autres sons partiels *propres* sont très éloignés du son fondamental et ne sont que faiblement renforcés... M. Kœnig m'a construit une série déterminée de *sphères en verre*... »

«... Pour les sons tout à fait graves, j'employais des *tubes* de *carton*... Dans les résonnateurs *en forme de tube*, le second *son propre*, correspondant à peu près à la douzième du son fondamental, *peut se produire d'une façon appréciable*... Des *tubes coniques*, *en laiton*, comme M. Appunn en a construit pour moi.... se prêtent à la plupart des applications. Il faut seulement remarquer que *ces tubes* répondent aussi aux harmoniques de leur son propre. »

Il appert donc de ces textes de Helmholtz que, « dans les résonnateurs *en forme de* TUBE », *il peut arriver* que l'un des harmoniques *propres* du son fondamental *se produise*, — à condition, naturellement, que, « dans la décomposition du mouvement aérien extérieur en vibrations pendulaires, une de ces dernières se trouve avoir *la même période* » que l'harmonique *propre* entendu du résonnateur *en forme de tube ;* — et que, « des TUBES CONIQUES EN LAITON répondent aussi aux harmoniques de leur son propre », sans que Helmholtz ait ici spécifié, de quelque manière que ce soit, que cette réponse fût autre chose que le son de l'harmonique émis dans la masse aérienne extérieure, comme c'est le cas pour les résonnateurs *en forme de tube*.

Faut-il rappeler la « citation» de M. Riemann ? En voici l'essentiel : «... Les résonnateurs (SPHÈRES creuses DE VERRE)... produisent *leur son propre* quand un des plus proches harmoniques supérieurs de ce son propre retentit. »

Le troisième « phénomène » invoqué par M. Riemann est celui des « sons résultants » suscités par l'émission simultanée de deux sons de hauteur différente. Nous l'avons vu trop souvent exploité par M. Riemann, pour être surpris de rencontrer ici ce « phénomène acoustique », et nous devons constater que, des trois cités comme exemples, celui-ci est le seul idoine à démontrer pertinemment « la communauté des conditions de production et de teneur » à l'égard de « sons graves engendrés par des sons

aigus ». Ledit phénomène étant partie intégrante et constitutive du phénomène de la résonance naturelle *supérieure*, on n'aperçoit toujours pas quelle confirmation il pourrait apporter à la réalité d'une résonance naturelle opposée, constituée par les sons inférieurs ». Mais M. Riemann, au demeurant, n'insiste pas plus ici que précédemment. Il semble s'être contenté de rappeler ce que nul n'ignorait, — à savoir, que *deux* sons aigus *simultanés* peuvent engendrer des sons résultants plus graves, et il poursuit, sans embarras, par un raisonnement qui n'a pas de relation très visible avec les prémisses exposées, mais qui rachète, à coup sûr, amplement cette infirmité dialectique par un imprévu que d'aucuns, certes, n'hésiteront pas plus que moi à qualifier, à tout le moins, d'insoupçonnable.

« On ne doit pas négliger d'observer en outre, — dit-il (p. 79), et c'est toujours lui qui souligne, — *que tout son remplit, en fait, les conditions voulues pour la production et la teneur d'une série de sons inférieurs opposée à la série des sons supérieurs.* D'après Helmholtz, la hauteur du son dépend exclusivement de la durée de chacune des vibrations successives : *dans chaque période considérée isolément, le mouvement peut être de n'importe quelle sorte...* »

La dernière phrase, que j'ai transcrite en italiques, est empruntée à Helmholtz, et M. Riemann en tire immédiatement la singulière conclusion que voici :

« ... Si donc, par exemple, *Sol* (3) fait, dans le même temps donné, trois fois plus de vibrations que *Do* (1), on ne peut dénier que le *Sol* (3) remplisse ainsi les conditions de production du *Do* (1), et cela, non pas seulement une fois, mais trois fois : les *maxima* a — a — a doivent produire un *Do* (1), pareillement aussi b — b — b et c — c — c. »

Ces lettres (a — b — c) se rapportent à un petit schéma de courbes représentatives, dont M. Riemann illustre sa démonstration et qu'il n'est pas nécessaire de reproduire ici afin de comprendre sa pensée. M. Riemann estime que pour chaque durée périodique constituée par trois quelconques et successives de ses vibrations, le *Sol* (3) réalise « les conditions de production du *Do* (1) », puisque, selon Helmholtz, « le mode du mouvement dans chaque période demeure indifférent », en ce qui concerne la hauteur du son produit.

Assurément, l'idée n'est pas banale, et on demeure soi-même, non pas certes indifférent, mais passablement ahuri tout d'abord en présence d'une déduction de cet acabit. Supposons un instant que M. Riemann, désireux de travailler en paix à la délicate genèse de ses « sons inférieurs », ait découvert en quelque rue écartée la retraite de ses rêves, et signé avec une

humble *Wirthin* un engagement ainsi conçu, entre autres stipulations accessoires : «... La présente location est consentie pour une durée minima d'un trimestre, renouvelable sauf congé de l'une ou de l'autre des parties dans les délais d'usage, et moyennant la somme de 20 marks par mois, quel que soit le mode de jouissance pendant la période écoulée. » Cette dernière clause s'appliquant évidemment aux intentions formulées du preneur, de ne profiter de ce modeste asile qu'au gré de ses loisirs ou de sa fantaisie, M. Riemann paierait naturellement, sans s'étonner, les 20 marks convenus, à la fin du premier et du second mois ; mais si, au jour ultime du troisième, sa propriétaire lui venait présenter une quittance de 60 marks, j'imagine qu'il ferait la grimace et demanderait des explications. Que dirait-il si son hôtesse, et peut-être, à la fois, sa lectrice, arguant du mode de jouissance « indifférent » durant la période accomplie, émettait la prétention de lui réclamer 60 marks, non seulement au bout de ce trimestre échu, mais désormais tous les mois suivants, desquels chacun, ajouté aux deux précédents, constituerait une série de « périodes » trimestrielles exigibles ? Il est probable que M. Riemann riposterait : « Mais, la *période*, c'est le mois, pour quoi je dois vous payer 20 marks ! »

Ce petit apologue traduirait assez bien l'interprétation saugrenue du texte de Helmholtz par M. Hugo Riemann. La hauteur d'un son, en effet, dépend exclusivement de la durée de *chacune* de ses vibrations, durée déterminée par un mouvement périodique d'où résulte la longueur d'onde propre à la hauteur du son considéré. La fin de chaque « période » est marquée par la naissance d'une onde nouvelle, absolument identique *en longueur* à celle à quoi elle succède ; — seule condition indispensable à la production d'un son musical *de cette hauteur*. Or, la longueur d'onde, de corde ou de tuyau ouvert, nécessaire à la production du *Sol* (3), est le tiers de celle correspondant à la hauteur du *Do* (1). Comme il ne saurait s'agir ici de « sons résultants » provoqués par les battements entre *deux* sons simultanés, par quelle aberration M. Riemann put-il se figurer que trois vibrations *successives* de 1 mètre de longueur d'onde, émises par *un* tuyau de 1 mètre, fussent capables d'engendrer un son dont la gravité exige un tuyau de 3 mètres, produisant, dans le même temps, 1 vibration de 3 mètres de longueur d'onde ?

Eh bien ! le plus déconcertant n'est pas de le voir admettre une telle hypothèse avec sérénité, c'est surtout la soi-disant raison qu'il en prétend trouver chez Helmholtz. En vérité, on se demande comment M. Riemann lit ce qui est imprimé dans les livres. On serait presque tenté de lui prêter l'excuse

Croquis d'Album inédit

de Ch. Léandre

BIBLIOTECA PUBLICA

de la mauvaise foi, plutôt que de se résoudre à constater une... incompréhension aussi formidable. Voici, copiés dans la traduction de M. G. Guéroult, contrôlée conforme au sens de l'original, les textes de Helmholtz se rapportant à la courte phrase citée par M. Riemann et dont, en la circonstance, il se targue :

« ... Ces ébranlements, qui donnent naissance aux sons musicaux,... sont des *vibrations*, c'est-à-dire un mouvement de va-et-vient du corps sonore, et ces vibrations doivent être régulières, périodiques... La longueur constante de la période... s'appelle DURÉE *de la vibration* ou PÉRIODE *du mouvement. Quant à la* NATURE DU MOUVEMENT *exécuté par le corps vibrant* PENDANT LA DURÉE D'UNE PÉRIODE, *c'est ici tout à fait* INDIFFÉRENT. » (P. 10 et 11.)

« ... Les sons se distinguent entre eux : 1° par leur *intensité ;* 2° par leur *hauteur* ; 3° par leur *timbre*... L'*intensité*... croît et décroît avec l'amplitude des vibrations du corps sonore... sans que la hauteur et le timbre en soient changés. — ... Nous savons déjà, par l'expérience journalière, qu'on peut tirer des sons de même *hauteur* des instruments les plus divers, au moyen des combinaisons mécaniques les plus variées, et en donnant à l'intensité des valeurs les plus différentes. Les mouvements de l'air *correspondant aux diverses sonorités* doivent être tous périodiques ; autrement, ils ne procureraient point à l'oreille la sensation d'un son musical. DANS L'INTERVALLE DE CHAQUE PÉRIODE, LE MOUVEMENT PEUT ÊTRE D'UNE NATURE QUELCONQUE ; il suffit que la durée de la période soit la même pour que les deux sons aient la même hauteur. Donc, *la hauteur dépend seulement de la durée de la vibration,* ou, ce qui revient au même, *du nombre de vibrations...* » (P. 15 et 16.)

« *Les variétés de* TIMBRES *paraissent être* EN NOMBRE INFINI... — Quant à la question de savoir à quelles différences physiques extérieures des ondes sonores correspondent les différents timbres, nous avons déjà vu qu'à l'amplitude de la vibration correspondait l'*intensité*, et à la durée de la vibration, la *hauteur*. Le *timbre* ne peut pas dépendre de ces deux éléments. *La seule hypothèse restant possible est que* LE TIMBRE *dépende de* L'ESPÈCE *et de* LA NATURE DU MOUVEMENT, *dans l'intervalle de* CHAQUE VIBRATION ISOLÉE. Pour la production du son musical, nous l'avons vu, le mouvement du corps sonore doit être seulement périodique, c'est-à-dire exactement semblable, dans chaque période de vibration, à ce qu'il était dans la période précédente. *Quant à la nature du mouvement dans chaque période, elle était restée tout à fait indifférente*, si bien que, sous ce rapport encore, *les variétés de* MOUVEMENT *sonore sont* EN NOMBRE INFINI. » (P. 25.)

Helmholtz étudie ensuite « l'espèce et la nature » de divers « mouvements périodiques » au cours de *chaque période*, et ajoute : « Quand les physiciens ont ainsi déterminé la signification de ces courbes qui donnent la loi du mouvement des corps sonores, ils parlent de la *forme de la vibration* d'un corps sonore, et prétendent que *le timbre en dépend.* » (P. 29.)

Et plus loin : « Nous avons vu qu'à *chaque son* correspond un *mouvement périodique* de l'air, que la *hauteur* est déterminée par la longueur de la *période*, mais que, dans l'intervalle *d'une même période*, la nature du mouvement, entièrement arbitraire, comporte une multiplicité infinie de formes différentes. » (P. 39.)

On accordera sans doute que ceci est suffisant, et qu'il semble difficile d'être plus clair, s'adressât-on à la cervelle inavertie d'un enfant de dix ou douze ans d'intelligence moyenne. Celui-ci, questionné sur la démonstration de M. Riemann, n'aurait qu'à réciter comme une leçon les mots employés par Helmholtz dans l'ouvrage invoqué par le démonstrateur, et répondrait sans hésiter :

« 1° La seule condition, nécessaire et indispensable à la production d'un *son musical*, est un *mouvement périodique* de l'air, dont chaque *période* constitue ce qu'on appelle une *vibration*. Quant à la *nature du mouvement* dans *chaque période*, elle reste tout à fait indifférente.

2° La *hauteur* d'un son musical est déterminée exclusivement par la longueur de la *période*, autrement dit, par la durée de chaque *vibration* isolée. Dans l'intervalle de *chaque période*, le *mouvement* peut être d'une *nature* quelconque.

3° Le *timbre* dépend de *l'espèce* et de *la nature du mouvement* dans l'intervalle de *chaque vibration isolée*. Les variétés de *mouvement sonore* et de *timbre* sont en nombre infini.

Par conséquent :

a. — Le *Sol* (3) de M. Riemann est constitué par un certain nombre de vibrations périodiques.

b. — La *hauteur* de ce *Sol* (3) est déterminée par la durée de chacune de ses vibrations, — se produisant ici au nombre de *trois* dans un temps donné, — ou, en d'autres termes, par la longueur de chaque période vibratoire isolée, estimée ici, par exemple, à une durée d'*un* centième de seconde.

c. — La qualité de *son musical* et la *hauteur* de ce *Sol* (3) demeurent immuables, quel que soit le timbre au moyen duquel il est émis, — corde pincée (harpe), corde frottée par un archet (violon), tuyaux ouverts (flûte, hautbois, cor, trombone, etc.), tuyaux fermés (clarinette, orgue), ledit *Sol* (3) fût-il incidemment produit par une porte grinçant sur un gond, le sifflement

du vent, le bruit d'un grelot, d'un coup de marteau sur une enclume, etc., -- c'est-à-dire, quelles que puissent être l'espèce et la nature du mouvement dans l'intervalle de chaque vibration isolée ou période. »

Et, si quelqu'un essayait alors de persuader l'interrogé que la pensée de Helmholtz était telle, en cet endroit, qu'on la pourrait énoncer par cette proposition : « *trois* vibrations *successives* d'un *Sol* (3), ayant chacune une durée de période de *un* centième de seconde, sont capables de donner naissance à un *Do* (1) de hauteur nécessitant, dans le même temps, *une* vibration dont la durée de période est de *trois* centièmes de seconde », — il est infiniment probable que l'adolescent rirait tout simplement au nez de son interlocuteur, et le renverrait au paragraphe *2* ci-dessus, spécifiant que « la *hauteur* est déterminée exclusivement par la durée de CHAQUE *vibration isolée* ou *période.* »

C'est cependant la proposition que M. Riemann n'a pas craint de laisser imprimer sous son nom en 1891, près de vingt ans après avoir couronné ses études universitaires par la conquête du titre imposant de docteur en philosophie, dans un livre pompeusement sous-intitulé *Science musicale*, à la page même où nous l'avons vu, tout à l'heure, avancer justement le contraire du texte notifié de Helmholtz. En face d'une inconscience de cette envergure, qui prend soin de citer minutieusement des sources erronées, travesties ou incomprises, et démentant obstinément le citateur, on est plus interdit peut-être qu'au spectacle de l'ignorance ou de l'impéritie étalées par M. Riemann au laboratoire et dans l'argumentation dialectique. On se sent envahi d'une sorte de pitié et on n'a presque plus le courage de hausser les épaules à la lecture de ce qui suit :

« Si, néanmoins, le son *Do* (1) n'est pas entendu, cela s'explique par la loi de l'*interférence*, d'après laquelle deux formes de vibrations de période et d'amplitude égales s'annihilent mutuellement, quand elles coexistent en simultanéité parallèle... » Je n'insisterai pas sur ce cas « d'interférence » entre des vibrations *successives* nées d'une source *unique* de mouvement sonore. Cela n'en vaut vraiment pas la peine, étant donnée la conclusion où aboutit M. Riemann et que voici :

«... Tout son produit en même temps la série de ses sons inférieurs ; mais il est absolument impossible d'entendre ceux-ci, puisque, plusieurs fois représentés, ils s'annihilent mutuellement... » Et j'ai grand'peur qu'on n'en veuille pas croire ses yeux, si je traduis ce qu'il ajoute : «... Mais, que l'existence latente des sons inférieurs puisse, nonobstant, avoir des résultats perceptibles à l'ouïe, c'est ce que prouvent les *sons résultants.* » (P. 80.)

Les « sons résultants » étant la conséquence de battements entre *deux* sons *simultanés*, et M. Riemann venant de vous affirmer que la série des « sons inférieurs » est produite par les vibrations *successives d'un* son, de « tout son » considéré isolément, devine qui pourra ce rébus conclusif. Le reste du morceau, sinon du chapitre, se déroule à l'avenant, échappe à la discussion et se dérobe à toute analyse ; on y rencontre à bien peu près autant d'erreurs, de contradictions ou d'absurdités que de lignes. Littéralement, c'est de la bouillie pour les chats.

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)

MIETTES HISTORIQUES

CORRESPONDANCE THÉATRALE DU XVIIe SIÈCLE

III

Parfois l'esprit de Ladvocat est celui d'un pince-sans-rire. A cet égard il peint bien les mœurs de cette fin de siècle, où beaucoup de menus détails font pressentir la venue d'une époque plus libre en sa façon de penser, et le temps, encore lointain, des philosophes et des encyclopédistes.

« Je nay pas été plustot arrivé hycy, écrit-il à l'abbé Dubos le 25 août 1695, que j'ai veu Monsr Brissonnet qui me communique vostre dissertation sur les comedies dont je suis tres satisfait et meme plus que du voiage que vous aves bien voulu faire sur unne Imagination laquelle dans la suitte se reduira a la lerudition du Theatre anglois dont Monsr de Saint-Evremont (1) ne nous avoit pas si bien instruit que vous. Jattends vostre retour pour en conférer avec vous et vous faire mes objections, pourveu que vous soies en estat de les ecouter. On nous fait mesme croire hycy que vous nestes pas en estat doccupper la place de Pifetau qui a ete tue et que les baux pas de Letant (2) et Pecour par vous si souvent repetes et executées a lisle damour et chez Derla y demeureront ensevelis faute de les pouvoir executter avec applaudissement attendu la repletion et la graisse causée par un mauvais sen et par une graisse qui vous a ote entierement vostre belle taille et la baute de la jambe, choses tres essentieles a la dance et dunne telle importance que Pecourt voudroit pour beaucoup navoir jamais fait le voiage de

(1) Charles de Marguetel de Saint-Denys de Saint-Evremond, lettré mondain, grand ami de Ninon de Lenclos. Philosophe sceptique et épicurien autant que libertin discret, il s'exila en Angleterre pour éviter la Bastille et mourut à Londres, où son corps reçut les honneurs de la sépulture dans l'abbaye de Westminster.

(2) Lestang, danseur qui créa *les Saisons* avec Boutteville et Du Mirail.

Lyon qui dans la suitte a ete cause de sa repletion (1). Mais nimporte a quelque chose malheur est bon on fera un profess^r vocal en langue angloise, peu de naturels françois vous la contesteront. Je vous dirai que jay resçu huit exemplaires du livre de Mr Vaillant. Je croi que vous en aures a vostre retour unne pareille quantité. Je ne lay point examine nen ayant point encor de relié. Je vous donnere aussi unne figure de la Venus darles que jay dessignée sur unne estampedu 1er livre avec deux medailles grecques et unne obelisque erige en lhonneur et qui avoit ete longtemps ensevelie soubs les ruines du Theatre consacré à Venus. Je croi que vous naves pas ce livre la qui na pas eu hycy un grand cours faute dexemplaire et dont je navois point entendu parler et que jay trouve entre les mains d'un religieux a Saint-Leu.

« Je suis M^r

« LADVOCAT. »

N'est-il pas curieux de voir ce grave conseiller, qui cite à tout propos des textes latins et grecs, railler à froid le pauvre abbé, pour ce qu'il n'a plus la jambe bien faite et la taille amincie ? Et d'autre part n'est-il pas amusant de s'imaginer ce curé de Beauvais qui, vingt-cinq ans plus tard, allait faire partie de l'Académie française en remplacement de Dacier, dansant des pas de ballets à la façon d'un pensionnaire de l'Académie royale de Musique ? Toutefois, la lettre qui précède est plutôt un hors-d'œuvre. Elle n'a pas l'intérêt de celles qui vont suivre et dont tous les détails sont précieux pour l'histoire du théâtre au XVIIe siècle :

« A Paris, ce 20 octobre 1695.

J'arrivé hycy (a Paris sentend) le samedi au soir. Le dimanche matin jallai a la messe au Quinze Vingts. On me dit mille louanges outrees du ballet des Saisons. Unne des princippales actrices sen promet lapplaudissement jusques a Noel prochain et chaque officier ou campagnart qui arrive apres avoir fait ses vandanges ne manque pas en lui rendant ce qu'il croit luy debvoir de frapper des mains. A vous parler sincerement, elle chante de maniere a estre ecoutee avec plaisir mais si javois a battre des mains jen batterois unne seconde fois pour Mlle Rochois quand elle chante « Languirai toujours Amour soubs ton empire », et adjoutant a vostre jugement je fus surpris de ne

(1) On ne s'explique pas très bien, vraiment, comment ce voyage de Lyon avait pu faire engraisser tout particulièrement le célèbre danseur !

pouvoir a peinne distinguer les airs de Babtiste (1) davec le siens qui sont si bien unis les uns avec les autres qu'il seroit difficile a unne personne qui nen seroit pas instruite dassurer qu'ils ne sont pas de luy et sans le chagrin que jay eu des blessures de Mlle Subligni, jaurois ete charmé, surpris, étonné, extasie des ballets. Il me reste encor un mot pour Babet et pour unne addition quelle y mit de son cru mardi dernier qui est le debarbouillement quelle a extrait dArlequin qui enchanta, ravit, surprit, et fit dire aux connoisseurs quelle etoit la seule capable de soutenir le caractere Darlequinne dans toutte sa perfection. Vos yeux et vos oreilles étoint si fort occupees de la bauté des airs et de la nouvauté des dances que vous aves oublié de me mander quon avoit oté des chœurs Mlles Grossot, Blou, et Le Camus quelles places ont été remplie par deux autres qui y chantent dont lunne se nomme : La Vaquerie et unne heroinne marseilloise qui a tue unne homme a coup de pistollet le pourquoi ny lhistoire sont par moy ignores. Mlle Pelerin unne des principales actrices de la comedie de Marseille et de lopera de la mesme ville sest venu etablir hycy a Paris et pretend entrer ou a lopera ou a lhotel suivant le meilleur parti quelle poura obtenir des uns ou des autres jusques a present elle sest tenue dans les coulisses de lopera sur un siège de paille tire et porte aud. lieu par le valet de pied de Mlle Fanchon et hier elle etoit dans la premiere loge aux François avec elle sa sœur et sa belle sœur.

« Monsieur Duché ma demandé suivant vostre promesse verballe un de vos Livres que de Laune ne ma pas donne suivant vos ordres. Desmarets netant pas de retour non plus que Mr de Francinne je ne vous scaurois mander lequel aura lhonneur de mettre en musique Iphigenie que Colasse souhaitte avec autant de passion quil a temoigne de froideur et de mepris pour lautheur quil jugeoit incapable den faire un qui vallut la peine detre noté et composé par luy.

« Monsr du Rosai ma dit que vous travaillez sur Momus et moy je vous prie de nous envoyer la critique des Saisons et le panegyrique de Colasse et loraison funebre de Desm. tout cela de votre main nous feront attendre avec patience le jugement que vous ferez de la Toison quand elle sera imprimée. »

A quelques jours de là, l'abbé Dubos recevait une nouvelle lettre ainsi conçue :

« A Paris, ce 25 octobre [1695].

« Je vous diray Monsieur que je receus hier vos Livres qui

(1) Ce passage démontre péremptoirement que la musique empruntée à Lully par Colasse était de Jean-Baptiste, et non de Louis, son fils.

avoint ete portes cheb Monsr Ladvocat le maître des requestes dans la rue Platriere quoique ladresse portat au Conseiller en grand conseil rue des Petits Champs et de la renvoies attendu mon absence chez ma niepce qui me les a renvoies aujourdhuy et en mesme temps j'en ai envoie un a Monsr Du Rosai jen ai donne un autre a Monsr Duché, il m'en reste encor trois dont je disposere suivant vos ordres que j'attends au plus tost. Monsr le premier president du grand conseil ma dict que vous luy en avies donné un et que Monsr Galand se disposoit a vous repondre et que cela se passeroit honestement.

« Monsr du Rosai ma donne vostre dernier caier de Didon ou vous souhaites que Mad^e Saintonge eut entendu Virgille, je ne doute pas non plus que vous quelle ne fut ravie dentendre le latin et quelle neut la derniere joie de pouvoir se servir du Grec.

« Elle auroit peut-être travaillé sur Iphygenie ou quelque autre de pareille trempe. Monsr de Francinne nest pas encor arrivé non plus que Desmarets, ainsi je ne vous dirai rien jusques au temps de l'opera dHyphygénie. Monseig^r est attendu vendredi ou dimanche prochain et Pecourt se dispose a danser unne entrée dEspagnol entre Mlle Deschars et Desplace, cest unne nouvauté qui sera applaudie de ses amis et peu goutee de ceux qui le trouvent trop gras. On dit hycy que le roy a dit a Mr de Francinne qu'il devoit sestre servi plus tost de Colasse. Cest a Desmarets a se precautionner pour lavenir et a faire en sorte qAdonis (1) efface Jason, ils sont du mesme autheur et si lon trouve des deffauts dans lun on ne dit encor rien de l'autre que l'on n'a pas veu ny entendu. Pour moy a qui mon oreille ne rend pas un si bon service qua ces connoisseurs, je me reserve den dire mon petit sentiment après en avoir veu quelques representations et l'avoir leu et releu a loisir.

« Si vous voulez donner un de vos Livres au s^r Rousseau (2) vous naves qua me mander Je suis »

Le lendemain même, notre nouvelliste écrivait encore à son ami :

« Ce samedi 26 octobre [1695].

« Jay receu les deux dernieres lettres que vous aves ecrittes et jai donne moi meme vos exemplaires aux personnes que vous souhaitties. Je vis hier le sieur Galland qui me temoigna

(1) *Vénus et Adonis*, tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de J.-B. Rousseau, musique de Desmarets, donnée à l'Académie royale de musique le 17 mars 1697.

(2) Jean-Baptiste Rousseau, alors âgé de 25 ans.

que sa reponce étoit prete et quil la liroit à M^r Le Premier president et que sil la vouloit faire imprimer il nous la donneroit au plus tost. Si vous etes hycy apres les festes comme je lespere vous seres asses a temps pour en entendre la lecture a lassemblee. Jay veu tous les jours a laudience Mr du Rosai qui vous attendoit hier a lopera. Il ne ma parle de rien et moi je ne men suis pas presse metant imagine que depuis le temps que vous luy en aves parlé il ne pouvoit pas scavoir la dessus les sentiments de Monsieur son pere que je souhaiterois fort qui fussent conformes aux siens, laffaire seroit bientost terminee mais comme il va ces festes le trouver jespere qua son retour et au vostre nous scaurons a quoi nous en tenir. Jai veu M^de de Xaintonge qui ne ma rien dit de son fils mais qui pretend que ses opera sont aussi bons que ceux des deux autheurs modernes dont vous parles.

Ce nest pas daujourdhui quon a de lentestement pour ses ouvrages et le peu de justice que lon se rend la dessus joint au peu detude et a lignorance du grec et du latin ne me persuaderont pas de la preference de ses ouvrages a celle de ces deux messieurs, le stile et les caracteres et les sentiments en sont si differents et cependant Didon a eu un succes si favorable quil est plus aise aux connoisseurs de dire ce qui est regulierement bon que dasseurer ce qui plaira le plus au parterre. Nest-il pas vrai Monsr que la foire de Besons a attiré autant de spectateurs Qiphigenie. Peu de gens achepteront la premiere et beaucoup de scavans liront Racinne qui seront instruit a des bonnes regles du Theatre et seront ravis de se perfectionner sur un aussi bon modele. Baucoup de gens viennent pour le ballet des Saisons qui meurent dimpatience di retourner et cela fut hier a telle extremite que lon refusat plus de 100 personnes. Les 1res et 2es loges etant doublées on crevoit dans le parterre et lon etoit les uns sur les autres dans le paradis et tout cela parce que Pecourt y dansa unne sarabande espagnolle apres les 2 espagnolles et entre Letang. Il avoit un habit de satin noir veritablement espagnol elevé sur la poitrinne fort serré du bas, les manches ouvertes au dessus de la mediane du bras droit et du gauche et au dessoubs du coude et on voioit dans les ouvertures un tafetas bleu qui en remplissoit le vuide. Unne tres petite fraise de dentelles et sur les couture et extremites des diamants qui servoint aussi de boutons a son pourpoint. Sa teste etoit ombragee dun castor a forme platte orne dun plumet et dunne aigrette tres espagnolisee. Les bas de soie bleus qui paroissoint vers au parterre et les souliers bordes dunne petite dentelle dargent sur un maroquin noir sans rubans et attaches seulement avec un boucle. On peut dire

quil dansa en metre et en scavant espagnol et je trouve ce ballet si divertissant et si amusant que jai grand peur quil ne diminue laffluence que lon esperoit avoir a Jason et que le tragique cothurne nen soit plus si fort a la mode. Je suis. »

Ce qu'il faut retenir de cette lettre curieuse, c'est non seulement la description du costume porté par le fameux danseur Pécourt dans un intermède chorégraphique ajouté au ballet des *Saisons*, mais la pointe malicieuse à l'endroit de Mme de Sainctonge, bas-bleu du XVIIe, qui eut son heure de vogue, ainsi qu'en témoigne ce passage du *Mercure galant* (janvier 1696) :

« Nous sommes dans un temps où les Muses aiment à se familiariser avec les Dames. Il est aisé de le voir par le Recueil de Poësies galantes que Madame de Sainctonge vient de nous donner. Le premier Ouvrage de cet excellent Recueïl est le *Ballet des Saisons*, qui a servi d'idée à celuy qu'on a fait paroître à l'Opéra, depuis peu de temps. Si on s'étoit servi de ses Vers, ils n'auroient sans doute fait qu'en augmenter la beauté, puis qu'ils sont aisez, naturels, et très chantants. Tout ce qu'on y lit ensuite, Idilles, Elegies, Madrigaux, Epigrammes et Chansons, est du mesme caractere, et marque la fécondité et la délicatesse du génie de cette Dame, qui fait beaucoup d'honneur à son sexe. C'est d'elle que sont les Opera de *Didon*, et de *Circé* (1), qui ont attiré si longtemps la foule. Il ne faut pas s'étonner qu'elle ait de si beaux talents, puisqu'elle est Fille d'une Mère, qui est tout esprit. L'Arioste Moderne, et plusieurs autres ouvrages qui ont tous été reçûs très favorablement du Public, en sont une preuve. *Les Poésies galantes* de Madame de Sainctonge, se débitent chez le Sr Jean Guignard, Libraire, à l'entrée de la grande Salle du Palais. »

Comme on le voit, la réclame d'alors manquait de mesure tout autant que celle d'aujourd'hui. Mme de Sainctonge ne fut, à vrai dire, qu'un médiocre auteur et ses ouvrages ne supporteraient plus la lecture.

Près de trois mois s'étaient écoulés lorsque Ladvocat écrivit de nouveau à son ami Dubos. C'était à l'occasion de la première de *Jason* (2), une des œuvres lyriques dont l'auteur des Odes devait dire plus tard : « Elles sont ma honte. Je ne savais point encore mon métier quand je me suis donné à ce pitoyable genre d'écrire. »

(1) Tragédie lyrique en 5 actes, avec un prologue, musique de Desmarets, représenté le 1er octobre 1694.

(2) *Jason*, ou la Toison d'or, tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de Jean-Baptiste Rousseau, musique de Colasse, représentée à l'opéra le 17 janvier 1696.

Cette lettre est d'un intérêt capital, comme on en va juger :

« Ce jeudi 19 janv^r 1696.

« Ayant été obligé de garder la chambre depuis vendredy dernier je nay pu assister ny a la repetition de Jason ni aux representations qui sen sont faites. Je croi que Monsr du Rosai naura pas manqué a vous instruire de la mauvaise reception de ses spectateurs. Ceux qui plaignent avec le plus dostentation son mauvais sort sont ceux qui se rejouissent davantage de la presomption du poete et du musicien.

Periisse germanicum nulli jactantius mœrent quam qui maxime letantur.

Cor. Tac., l. 2. Vous nignores pas Monsr que « Jactantia » est definie par Ciceron, 4, Tus. : « quod sit voluptas gestiens et se efferens insolentius » et que lobstination quils ont temoigne lun et lautre (les auteurs) pour ne rien retrancher de leurs productions auroint deub obliger le musicien a ne pas mettre en musique des vers quils ny croioit pas disposes soit quils composassent des scenes trop longues soit que les vers alexandrins trop frequents soint peu propres a rendre le chant agreable etc. (ne layant pas veu ny medite asses) mais comme dit fort bien Plaute dans son livre :

Heg. quid tu ais ! tenax ne est
Phi. imo edepol PERTINAX.

« Pertinax autem » selon le musicien « suo more dixit pro valde tenax. Hoc est rei suæ augendæ plus satis attento, etc.
« Selon le poète et Horace « pertinax quod valde teneat vel quod propositi sit tenax

Justum et tenacem propositi virum

et voila la veritable cause de leurs naufrage et que le parterre les auroit plus tost siffles quapplaudis. Cicer. 3e Tuscul.

Quoniam plausibilia hæc non sunt uterque si nec gaudeant gloriose loqui [desinant

et en aille rendre grace a cette divinite de Plaute « in Curcu » quil etablit pour de tels gens dans les cloaques de Rome. Vous scavez quon y trouva unne Idole ou cru telle a qui lon fit au mesme lieu dresser un autel.

« On a donné les rolles DAriadne (1) des Lundi. Marest en fera la première repetition des cœurs samedy prochain et

(1) *Ariane et Bacchus*, opéra en 5 actes, paroles de Saint-Jean, musique de Marais, représenté à l'Académie royale de musique le 8 mars 1696.

pretend le mettre sur pied le 20 de féb^r^. Je ne scai si le poete vous a envoie son livre.

« Je ne le vois pas asses pour len presser mais je vous dirai que jattends vostre critique avec impatience. Elle vous fera moins de peinne que si vous la fesies de la musique. Le peuple est si chagrin quil se plaint de lhabit de Mlle Morau quon ne trouve pas bien fait et de celuy de la Sybille imaginaire (pour le temps) de la grande fille et quelle a ete oblige de quitter. On a ete mesme contraint doter beaucoup de vers et de chants a cause de la longueur de lopera.

« Sur la plainte que les comediens françois et Italiens ont fait au roy conduits par Monsr de la Trimouille (1) des insolences que lon commettoit dans le parterre contre ceux des loges tant femmes quabbes et quautres qui navoint point lhonneur de leurs plaire, le roy a envoie un ordre à Mr de Renye (2) pour faire une ordonnance qui condamnera les officiers a la prison pendant un an et les inferieurs a celle que nous scaurons quand lordonnance sera publiee. »

Dans le prochain numéro je donnerai encore quelques lettres qui termineront cette série de documents dus à la plume de Ladvocat. D'ores et déjà, je tiens à dire que je m'efforcerai de découvrir et de rassembler d'autres documents de source similaire, afin de compléter ceux que j'apporte aujourd'hui et de peindre la véritable physionomie du monde du théâtre à la fin du XVIIe siècle.

MARTIAL TENEO.

(1) Seigneur de la chambre du Roi.
(2) Nicolas de La Reynie, premier lieutenant de police de Paris.

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — M. Safonof. — Société de Concerts d'instruments anciens. — Société Bach. — Quatuor Luquin. — Fondation Bach. — Soirées d'Art. — Société Philharmonique. — Matinées Danbé. — Ecole des Hautes Etudes sociales.

Avec la collaboration habituelle de son bruyant voisin, le Casino de Paris, M. **Chevillard** a enlevé victorieusement l'ouverture de *Benvenuto* de Berlioz, et la *Symphonie en* si *bémol* (n° 12) de Haydn ; je lui sais un gré particulier de la place qu'il fait cette année, au génie lucide, sain et toujours vivace du vieux maître autrichien : peut-être est-ce cependant pousser trop loin le souci de l'effet, que d'introduire dans cette musique si pondérée d'excessives oppositions de nuances. Une indisposition du violoniste Johannes Wolf fit que le concerto affiché de Sinding fut remplacé par celui de Händel pour instruments à cordes, aussi familier au public de M. Chevillard qu'à ses musiciens. Le puissant poème de Richard Strauss, *Mort et Transfiguration*, et les vivantes *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier complétaient avec une heureuse diversité ce programme, où la nouveauté était représentée par deux mélodies, avec accompagnement d'orchestre, de M. Lazzari. Bien chantées par Mme Mayrand, ces pages, d'une inspiration distinguée et délicate, d'une orchestration ferme et sobre, ont plu. Elles auraient plu davantage si le texte de la seconde avait été plus intelligible :

Son corps si cher, son corps joli n'est pas ici, il n'est pas là ! Il n'est plus qu'une ombre légère...

(*Les roses ne m'ont pas parlé* !)

L'effort considérable, et d'ailleurs stérile, qu'on fait pour essayer de trouver un sens quelconque à ce pathos, distrait malheureusement une partie de l'attention qu'on voudrait accorder à la musique.

JEAN CHANTAVOINE.

Le concert du 27 décembre, dirigé par M. **Safonof**, a été une déception pour moi. Non que je sois insensible à l'ingénieuse mimique de ce chef dédaigneux du bâton, dont les deux bras tour à tour s'animent et se raison-

nent, implorent, démontrent, réfutent, apostrophent, objurguent, invectivent, allument les flûtes, écrasent les contrebasses, déchaînent les trombones d'un geste créateur, ou aspergent les premiers violons d'un goupillon agile autant qu'imaginaire. Cette éloquence très étudiée, qui fait songer à quelque sermonnaire de la vieille école, à un Jaurès vu de dos, distrait un peu de la musique. Mais pas assez : car l'art russe était représenté à ce concert par la 6e *Symphonie* de Glazounof, et une Ouverture de Tchaïkovsky pour *Roméo et Juliette*. Rien de Balakiref, ni de Rimsky, ni de Borodine, ni de Liapounoff. Ces exclusions singulières surprennent moins si l'on songe que M. Safonof est directeur du Conservatoire de Moscou, quelque chose comme le Théodore Dubois ou l'Ambroise Thomas de la Russie officielle. Comment donc reconnaîtrait-il le moindre talent à l'école russe moderne, créatrice d'un art glorieux ? Comment sentirait-il la beauté des fleurs fraîches et sauvages qu'elle a fait éclore ? Comment ne veillerait-il pas, casque en tête et lance au poing, pompier fidèle, auprès de l'arche sainte de la Banalité ?

Le cas de Glazounof est attristant, car ce jeune compositeur donnait de grandes espérances, et tel de ses poèmes symphoniques, la *Mer*, ou *Sten'ka Razine*, plaisait par un coloris encore un peu gros, mais déjà brillant et nourri : on pouvait saluer en lui le continuateur futur de Balakiref et de Rimsky. Il n'en sera rien, car le voilà qui se prosterne à son tour devant les idoles du faux classicisme, de la tradition d'école et de la « musique pure » à l'allemande. Sa symphonie est, si l'on veut, bien écrite pour l'orchestre : un prix de Rome ne ferait pas mieux. Mais elle est dépourvue de tout intérêt musical, depuis son premier morceau, que défigure une sorte de choral protestant (genre *Reformation-Symphony*), jusqu'au finale aux cuivres vulgaires, en passant par un insipide thème varié et un intermezzo sans grâce ni joie : mélodies ternes, harmonies inexpressives, rythmes monotones, tel est le signalement de cette musique à tout faire, qui n'est pas plus russe qu'allemande ou française, ou plutôt, hélas ! qui est tout cela à la fois : car on la retrouve, toujours pareille à elle-même, dans tous les pays de l'Europe, et cela n'a d'ailleurs aucune importance. Ce qui existe a seul de l'importance.

Quant à l'Ouverture de Tchaïkovsky, c'est une autre affaire encore : ici ce n'est pas seulement une banalité assez innocente en somme, c'est une prétention, une vaine et molle emphase, un romantisme de mélodrame, souverainement antipathiques. Si Glazounof se plaît aujourd'hui à ressembler à M. d'Olonne, Tchaïkovsky rappellerait plutôt M. Lenepveu. Cette Ouverture (où l'on relève, en outre, un souvenir très direct de Berlioz) fut montrée à Balakiref, qui la trouva mauvaise. Remaniée, elle ne devint pas meilleure : elle avait donc tous les titres à la faveur de M. Safonof, directeur d'un Conservatoire où M. Rimsky-Korsakof n'enseigne pas.

A ce même concert, la *Sérénade* de Mozart était exécutée avec quelque exagération de nuances, et Mlle Lubochitz recueillait, par la sûreté de son style et l'ampleur aisée du son, des bravos unanimes dans le *Concerto* de Beethoven. Mais que j'aurais mieux fait d'aller entendre, aux Concerts Colonne, le délicieux *Conte d'avril* de Widor, ou, au Conservatoire, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (oui, messeigneurs !) dirigé par l'excellent Marty devant un public que M. Pierre Lalo appellerait un public de mufles, s'il écrivait dans un journal moins sérieux !

Si j'ai failli maudire M. Safonof dimanche, je l'aurais volontiers béni lundi, pour le concert de musique ancienne donné en son honneur à la salle Pleyel. La **Société de Concerts d'instruments anciens** est trop connue pour que je la présente à nos lecteurs : ces excellents artistes (**Mme H. Casadessus-Dellerba, MM. Henri et Marcel Casadessus, M. Nanny, Mlle Delcourt**),

qui viennent de faire en Allemagne une tournée triomphale, nous ont joué de fort jolies choses, dont la plus faible était certainement la *Symphonie* de Bruni (1759-1823). D'ailleurs ces dates me donnent quelques doutes : à la fin du XVIIIe siècle, écrivait-on encore pour les instruments de la famille des violes ? Ou, s'il s'agit d'un arrangement, pourquoi ne pas s'adresser à la musique moderne, et transcrire le *Quatuor* de Ravel pour pardessus de viole, quinton, viole d'amour et contrebasse ? La 3e *Sonate* de Borghi est agréable, malgré son écriture un peu creuse, à deux parties seulement ; elle vaut un succès d'enthousiasme à M. Henri Casadessus, qui tire de la viole d'amour un son plein et doux, et à M. Nanny, Paganini de la contrebasse et roi des harmoniques. Mais tout cela est bien pâle auprès du *Divertissement* de Mouret (1682-1738) et surtout du *Ballet* de Monteclair (1666-1737) : que de grâce alerte et précise ici, que de charme dans les mélodies, que d'exquises recherches de sonorité dans ce *Carillon*, quelle rusticité raffinée dans ce *Tambourin* ! Les villageois dansent sous les grands ormes jaunis, d'où parfois une feuille se détache et tournoie ; le seigneur sourit à les voir, la main au pommeau de sa courte épée ; et le parfum d'automne se marie à la délicate musique, pour faire à cette âme hautaine un voile de galante tendresse. Il n'y a pas au monde une musique plus aristocratique que la musique française.

Ces vieux maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle nous étaient déjà apparus en toute leur gloire le 15 décembre, au concert de la **Fondation Bach** (M. Ch. Bouvet, directeur ; MM. Ezio Ciampi, Jemain, Gravrend, Migard, Schidenhelm). Ici encore les maîtres italiens, Caldara, Strozzi et Paesiello, ont pâli devant le *Quatuor* en *sol* de Haydn, l'air de *Rinaldo* de Hændel, la *Sonate* en *sol* pour violon et piano de Bach, et les *Pièces* en duo de Jean-Marie Leclair, d'une inspiration si noble et d'un style si ferme et si soutenu que certainement la comparaison avec Bach et Hændel est possible. Ce magnifique programme a été interprété avec une ampleur, une harmonie de sonorités, et une grandeur simple dans l'expression, qui sont au-dessus de tout éloge. Je crois que l'un des prochains concerts de la Fondation Bach sera consacré spécialement aux auteurs français. Nous devons bien de la reconnaissance à M. Ch. Bouvet, pour son grand talent d'abord, et ensuite pour l'avoir mis au service d'une si belle cause. LOUIS LALOY.

Soirées d'Art. — *Jeudi 23 novembre.* — Au programme : les *cinquième* et *sixième Quatuors* de Beethoven exécutés par le quatuor Capet avec sa maîtrise ordinaire.

Mlle Jeanne Leclerc chante l'air de Suzanne des *Noces de Figaro*, le *Clair de lune* de Verlaine et Fauré, et obtient enfin les honneurs du *bis* dans le *Mariage des Roses* de C. Franck, qui enthousiasme le public.

M. Lazare Lévy joue un peu froidement la *Sonate en* la *bémol* de Beethoven, puis se ressaisit dans une *Étude* de Chopin, et est finalement très vigoureusement applaudi pour sa belle exécution de la *Polonaise op. 53.*

Jeudi 30 novembre. — Ces concerts justifient de plus en plus leur nom, au double point de vue de l'excellente composition des programmes et du choix des artistes.

Le concert débute brillamment par la *Sonate en* si *mineur* de Chopin, dont le merveilleux finale, exécuté avec chaleur par M. Alfred Cortot, déchaîne une vraie tempête d'applaudissements.

Mme Jane Arger, accompagnée avec précision et délicatesse par M. Léon Moreau, chante l'air de Chérubin des *Noces de Figaro*, et l'air de Momus de la cantate *Phébus et Pan* de Bach, avec un style parfait et une diction ravissante. Elle nous donne ensuite des chansons à danser d'A. Bruneau et des mélodies de la Basse-Bretagne par Bourgault-Ducoudray.

M. Cortot se fait réentendre dans *Thème et Variations* de Chevillard, très agréable composition fort bien écrite pour le piano.

La séance terminait par le *septième Quatuor* de Beethoven, exécuté par le quatuor Capet.

Jeudi 7 décembre. — Le succès de ces concerts s'affirme de plus en plus, et le public y prend décidément goût. La séance d'aujourd'hui débutait par le très curieux *Quintette* de Beethoven pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor, exécuté par Mlle Th. Chaigneau, MM. Bleuzet, Mimart, Letellier, Pénable.

M. Rousselière nous présentait trois mélodies de Léon Moreau, parmi lesquelles *Pedro*, en première audition.

Le quatuor Capet exécute les *huitième* et *neuvième Quatuors* de Beethoven (le premier interrompu malencontreusement par une corde cassée). Par moments, la sonorité du violoncelle ne s'harmonise pas complètement avec celle de ses partenaires. Malgré cette légère critique, exécution de premier ordre, comme toujours.

Enfin Mme Raunay se fait un succès énorme avec le *Jet d'eau* et le *Recueillement* de Cl. Debussy.

Jeudi 14 décembre. — L'événement du concert est la première audition de l'*Hommage à Rameau*, de Cl. Debussy (le 2e morceau des *Images*, qui viennent de paraître chez Durand). Hommage ému et grave : jamais le grand charmeur ne nous avait rien donné d'aussi sobre, d'aussi contenu, ni d'aussi profond peut-être. L'esprit de Rameau est bien là, avec sa netteté hautaine et sa noble élégance ; mais combien la musique est plus riche et plus vraiment inspirée que celle de Rameau ! M. Dumesnil a fort bien rendu l'œuvre nouvelle, ainsi que la *Sonate en* ut *dièse mineur* de Beethoven et le *Scherzo en* si *bémol* de Chopin. Le quatuor Capet joue admirablement les *dizième* et *onzième Quatuors* de Beethoven. Mme Mellot-Joubert chante avec charme les paisibles *Joies et douleurs* d'Arthur Coquard, et le quatuor vocal Bataille a beaucoup de succès avec un programme un peu mêlé (de Beethoven à Leo Sachs).

E. B.

Dans un précédent compte rendu je signalais la valeur très discutable de certaines œuvres entendues à la **Société Philharmonique**. Il me faut aujourd'hui revenir plus longuement sur ce sujet. Le parti pris de mettre au programme de chaque concert — ou presque — certains noms de la jeune école allemande, ce parti pris, dis-je, est trop évident et aussi trop regrettable pour le laisser passer sans protester : car c'est au détriment de notre musique. Nul — s'il est de bonne foi — ne conteste la supériorité actuelle de la jeune école française. Seule entre toutes, elle donne à la fois des résultats et des promesses ; semblable à quelque bel arbre de rêve dont la frondaison magnifique s'épanouirait en un perpétuel printemps et qui porterait, tout ensemble, des fruits savoureux et des fleurs éclatantes. Chez nos voisins d'outre-Rhin, au contraire, c'est la stagnation ; c'est l'ennui, le lourd et morne ennui teuton. Je sais bien que d'aucuns crient partout au génie et prétendent que si nous n'admirons pas, c'est uniquement parce que nous ne comprenons pas. Entendons-nous. Lorsqu'il s'agit de novateurs, un artiste sincère mais hynoptisé par la musique qu'il aime ou qu'il écrit — c'est en général la même chose — peut parfois se tromper. En art les jugements sont nombreux que la postérité ne ratifie pas. Mais la musique dont il s'agit ici n'est pas de novateurs, nous la comprenons d'autant mieux qu'elle ne fait que répéter, infiniment moins bien, ce que d'autres ont déjà dit. Plus sérieuse est l'objection suivante : cette musique teutonne est celle qui convient à des Teutons. Parfait. Dans ce cas qu'on ne cherche pas à

SALLE PLEYEL, 22, RUE ROCHECHOUART

Vendredi 19 Janvier, à 9 heures précises du soir

(OUVERTURE DES PORTES A 8 H. 1/2)

CONCERT

DONNÉ PAR

M. POMPOSI, Violoniste

AUDITION D'ŒUVRES

DE

C. Franck, Vincent d'Indy et Cl. Debussy

Programme

1. **Sonate**, piano et violon. . . . . C. FRANCK.
   Mlle B. SELVA et M. POMPOSI.

2. **Quatuor à cordes**. . . . . CL. DEBUSSY.
   MM. POMPOSI, DE BRUYNE, MIGARD et SCHIDENHELM.

3. **Valses** pour piano. . . . . V. D'INDY.
   Mlle B. SELVA.

4. **Quintette**, piano et instruments à cordes. . C. FRANCK.
   Mlle B. SELVA, MM. POMPOSI, DE BRUYNE, MIGARD et SCHIDENHELM.

PRIX DES PLACES :

Fauteuil de Grand Salon. . . . . **10** fr.
— Petit Salon. . . . . **5** fr.

On trouve des billets chez MM. DURAND & Fils, 4, place de la Madeleine ;
à la Maison PLEYEL, 22, rue Rochechouart
et à l'Agence E. DEMETS, 2, rue de Louvois.

Direction et organisation de Concerts : **Agence E. DEMETS, 2, rue de Louvois**

nous l'imposer. Il est vrai que le public de la *Société Philharmonique* est essentiellement cosmopolite ; lorsque l'on acclame l'interprète, c'est en plusieurs langues, mais c'est surtout en allemand. Il semble donc que ces concerts s'adressent à un public restreint, venu là pour écouter la musique qu'il aime. Toutefois, en raison des virtuoses qui s'y font entendre, et aussi en tant que manifestation de la vie musicale à Paris, l'effet moral est beaucoup plus considérable. C'est pourquoi il convient de réagir contre de pareilles tendances.

Quelques mots sur les deux derniers concerts. Au début de la quatrième séance, Mme Jeanne Diot, violoniste au talent très honorable, se fit entendre dans une *Sonate en* ré *majeur* du vieux maître italien Arcangelo Corelli (seconde moitié du XVIIe siècle,) et dans *Prélude et fugue en* sol *mineur* de Bach. Après elle le Dr Wullner — avec douze lieds germains — nous satura de « fleur bleue » et autres puérilités désuètes des vieilles légendes allemandes. Ce chanteur, avec très peu de voix, arrive à une rare puissance d'expression ; par ce côté il est extrêmement intéressant. Mais que sa mimique est donc agaçante : yeux fermés, poings crispés, tout le corps qui frémit et se contracte ridiculeusement ! Il est malheureux que l'on admire encore un tel cabotinage. Pour moi (que l'Ouvreuse me pardonne cette incursion dans ses plates-bandes), je ne recommanderai ce « Wullner herr » à personne, malade ou bien portant. Entre temps M. Joseph Slivinski, au piano, fit applaudir dans diverses œuvres de Chopin un jeu brillant et expressif.

C'est le « Quatuor de Paris » — MM. Hayot, André, Denayer et Salmon — qui opérait à la séance du 19 décembre ; ensemble de tout premier ordre et d'ailleurs trop connu pour que je m'étende sur la très belle exécution qu'ils nous donnèrent du *Quatuor en* sol *majeur* de Haydn et du *X*e *Quatuor* de Beethoven. Ce sont de vrais, de grands artistes, et les rappels ne leur ont pas été ménagés. A côté d'eux, dans le *Quintette* de Brahms, M. Ernesto Consolo tint le piano magistralement. Ce même artiste s'était du reste fait acclamer précédemment, en jouant seul la superbe *Fantaisie en* fa *mineur* de Chopin. Je formulerai ici une légère réserve au sujet de l'exécution de cette œuvre pour laquelle j'aurais aimé, en certains endroits, un peu plus d'abandon. Quant à M. Clark, sa voix de baryton, généreuse et bien conduite, lui valut un succès mérité.

C'est une très belle cantate que celle pour le troisième dimanche après l'Epiphanie : *Dieu, fais de moi ce que tu veux*. Les proportions relativement courtes de cette œuvre, que la **Société J.-S. Bach** nous faisait entendre à son second concert d'orchestre, me permirent d'en écouter la fin avec autant de plaisir que le commencement. A signaler, dans la dernière partie, un glas d'un effet impressionnant. Très bien chantée par Mlle Anne Vila et MM. Plamondon et Louis Bourgeois, cette cantate fut fort bien accueillie.

Le premier *Concerto brandebourgeois*, écrit pour violon principal, deux cors, trois hautbois, basson et orchestre, ne fut pas moins applaudi. Cela se meut, grouille et vit de façon parfois si intense que l'instrument principal ne parvient pas à se faire entendre. L'andante, heureusement, nous laissa apprécier le talent du soliste, qui n'était autre que M. Georges Enesco, dont on connaît la valeur. *Le Choix d'Hercule* « dramma per musica », m'a paru un peu long. Je me contenterai de citer Mme Marthe Philipp, Hercule bien chantant, ainsi du reste que Mlle Anne Vila — la Volupté, — M. Plamondon — la Vertu, — M. Louis Bourgeois — Mercure. A l'orgue le maître Alexandre Guilmant. Dirai-je que les chœurs m'ont semblé quelquefois manquer de cohésion ? Mais l'orchestre, sous la baguette de M. Gustave Bret, fut en général suffisamment souple et docile.

Il en est de certaines œuvres comme des vieux amis que l'on revoit toujours avec un nouveau plaisir. De ce nombre le *Quintette* de C. Franck, et aussi le pittoresque *Quatuor* de Grieg, dont le **Quatuor Luquin** et — dans le quintette — le pianiste G. de Lausnay, nous donnèrent le 18 décembre une excellente exécution. Sonorités bien équilibrées, nuances bien comprises, bref, très bon ensemble que celui formé de MM. F. Luquin, H. Dumont, A. Roelens et H. Richet. Dans la *Sonate* de C. Franck, M. Fernand Luquin fit preuve de beaucoup de style et fut chaleureux à souhait; tandis que la *Sonate* pour violoncelle de Grieg mit en valeur, notamment dans l'andante, le jeu expressif de M. Henri Richet, tous deux, d'ailleurs, secondés à merveille par M. Georges de Lausnay. Bref, excellente soirée pour l'art, et aussi pour le public, dont les applaudissements furent nombreux et répétés.

Les anciennes **Matinées Danbé**, sous le nom de « Matinées musicales et populaires », viennent de reprendre à l'Ambigu leurs intéressantes séances du mercredi, avec, comme directeur artistique, M. A. Luigini.

En vedette sur le programme du 13 décembre : Mme Marguerite Carré, qui, toute gracieuse, chanta délicieusement une chanson de Miarka : *l'Eau qui court*, accompagnée par l'auteur ; et M. Lucien Fugère, qui détailla avec infiniment d'humour *les Vieilles* de Levadé. Ces deux chansons furent redemandées, ainsi que le duo de *Xavière*, après lequel le public acclama longuement ces deux excellents artistes. Dans le *Quatuor op. 33* de Haydn et dans le *Nocturne* du 2e quatuor de Borodine, le quatuor Soudant fit applaudir un ensemble très homogène, composé de MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti, auxquels vinrent s'ajouter MM. F. Lemaire, A. Petit et Delahègue, dans le *Septuor op. 65* de Saint-Saëns. Puis, avec beaucoup de fougue, M. Jean Bedetti joua superbement la 1re partie d'un *Concerto* pour violoncelle de Popper. Cette musique est loin d'être amusante, mais le public aime encore beaucoup ces œuvres de pure virtuosité. Aussi ne ménagea-t-il pas les ovations à l'interprète et au double quatuor et piano qui l'accompagnait, dirigé par M. Luigini avec sa maîtrise habituelle.

Le programme de la seconde matinée contenait une part de chant plus importante. Tour à tour, Mme Jeanne Raunay — l'inoubliable Guilhen de *Fervaal*, — Mlle Lucy Vauthrin et M. Léon Beyle — de l'Opéra-Comique — vinrent charmer le public dans des pages diverses de Mozart, C. Franck, Puccini, H. Busser et Léon Moreau, ces dernières mélodies accompagnées par leur auteur. Très applaudi également M. Soudant, qui se produisit en solo dans les *Airs bohémiens* de Sarasate, et avec ses habituels partenaires dans un *Quatuor* de Mozart et une *Rêverie* de Schumann.

JEAN POUEIGH.

Ecole des Hautes Etudes sociales. — *Soirée du 14 décembre.* — M. Henry Expert, dont on connaît les admirables travaux sur la musique de la Renaissance, est un érudit aussi passionnant qu'il est passionné : il ne garde pas pour lui son enthousiasme ; il sait le communiquer et, mieux encore, il sait le justifier. Avec quelle chaleur de zèle, avec quelle verve et quelle ardeur il plaide la cause de ses vieux maîtres, montrant les finesses de leur grâce ou de leur gaieté, et tour à tour l'adresse ou la naïveté de leur art ! Des pièces de Jannequin, Costeley, Mouton, etc., illustraient cette vivante causerie : elles ont valu le plus vif succès au « Quatuor Expert », composé par Mmes Mathieu et Goulancourt, MM. Thibaut et Ragneau, troupe alerte et disciplinée qui fait honneur à son excellent caporal.

J. CH.

A L'OPÉRA

La *Ronde des Saisons*, ballet en trois actes et six tableaux, de Ch Lomon, musique de Henri Busser, pas réglés par M. Hansen.

On se montre encore les figures connues de tel et tel Parisien notoire, on se chuchote les surnoms nouveaux qui les décorent, que déjà les cuivres de l'orchestre éveillent dans le somptueux hémicycle des échos de music-hall. Mais le rideau se lève sur un vaste décor de campagne à volonté, et Mlle Zambelli fait son entrée : tous les bavardages se taisent aussitôt, toutes les lorgnettes se braquent ; on ne peut imaginer en effet une légèreté plus aérienne ni un art plus exquis. Les fines pointes ne semblent plus toucher terre, les jambes battent comme des ailes, c'est le vol d'un papillon, c'est le tournoiement d'un lutin fantasque, et c'est en même temps une miraculeuse précision de rythme, une harmonieuse élégance, une grâce noble, pure, nerveuse et décente. Sans Mlle Zambelli, je ne sais ce qu'il fût advenu de cette soirée.

Le ballet est cependant bien à sa place à l'Opéra, et c'est un genre qui devrait enchanter, à ce qu'il semble, l'imagination d'un poète et d'un musicien. Pourquoi donc ne nous donne-t-il plus que des fruits d'une si écœurante banalité ? On peut dire avec vérité que la *Ronde des Saisons* ne révèle pas la moindre trace d'invention, ni dans le scénario, fade à pleurer, ni dans la musique, triviale je veux croire à dessein, ni dans la danse, monotone et conventionnelle comme toujours, exception faite pour les pas de Mlle Zambelli, qui, eux, furent réglés par Mme Rosita Mauri. Il s'agissait, si j'ai bien compris, de justifier quatre entrées successives figurant les quatre Saisons : sujet traité souvent par l'ancien Opéra, mais demeuré aimable et pittoresque. Or ces entrées n'ont ici aucun caractère, aucune couleur, aucune grâce. Les hirondelles bleues du printemps, pas plus que les corbeaux noirs de l'hiver (conduits cependant par deux charmants chefs de file), ne savent que devenir sitôt entrées en scène ; c'est pourquoi, après quelques évolutions, chassés-croisés et entrelacements, elles se retirent, ayant montré tout ce qu'elles peuvent faire. Et cependant les Saisons personnifiées n'ont eu que le temps d'échanger avec le héros Tancrède quelques gestes vagues qui semblent dire : « Voyez-moi ça », et font songer à quelque commère d'une Revue sans paroles. C'est grand dommage, et l'on pouvait certes mettre mieux en valeur le talent de Mlles Ricotti, Léa Piron, Sirède et Nicloux. Quant à Mlle Louise Mante, en Tancrède, j'avoue que son travesti ne me plaît pas trop ; il éveille de vagues souvenirs archéologiques, et donne des démangeaisons de lui parler d'Ecbatane et des fouilles de Suse, ce qui évidemment serait hors de propos. Pourquoi ne pas assigner ce rôle à un danseur ? L'Opéra en possède d'excellents, parmi lesquels je citerai M. Vanara, qui a mimé très vigoureusement le rôle de la Sorcière (car c'est ici la confusion des sexes). Quelle sorcière ? me dira-t-on. En effet, j'ai oublié de raconter l'histoire ; elle est plus que simple. Tancrède, épris de la fée Oriel (*sic*), veut la retrouver ; la Sorcière lui prédit ce bonheur pour le prochain automne et le munit de trois fleurs magiques qui tour à tour, et très rapidement, évoquent le printemps, puis l'été, puis la saison rêvée : extase, tendres ébats, et perte malencontreuse de la dernière fleur : l'hiver survient et ensevelit sous sa neige les deux amoureux, transis pour de bon cette fois. Morale : si vous voulez danser, méfiez-vous de l'amour. Il y a certes du vrai dans cet aphorisme, mais on pouvait l'illustrer d'une aventure plus neuve et plus émouvante aussi. Un grave danger nous menace, et je le signale à tous ceux qui savent distinguer le sérieux du frivole : la danse, le plus noble peut-être de tous les

arts, agonise sous nos yeux. Elle a perdu ses pas les plus gracieux : menuets, courantes et gavottes ; ses costumes ont été déformés par la tyrannie du tutu ; elle n'a plus ni Plaisirs, ni Nymphes, ni bergères, ni Bacchantes, mais seulement des premiers et des seconds sujets, des coryphées et des étoiles ; toutes se ressemblent, toutes font, à peu de chose près, les mêmes exercices : un ballet à l'Opéra n'est pas un spectacle disposé pour le plaisir des yeux ; on se croirait plutôt dans une classe, un jour d'inspection générale. L'une après l'autre ou par groupes, toutes viennent à leur tour débiter leur petit morceau, devant MM. les abonnés qui scrutent, épient, prennent mentalement des notes et décernent sans doute des bons points. Quant à la musique, son rôle, bien modeste, est d'accompagner ces évolutions monotones et de se débiter, comme elles, en petites tranches bien coupées. Celle de M. Busser me paraît notablement inférieure à ce qu'on entend aux Folies-Bergère ou à l'Olympia : car elle est plus bruyante. Mais peut-être le malheureux auteur est-il plus à plaindre qu'à blâmer. Quant à moi, je déplore amèrement que tant de grâces soient perdues. (Ce n'est pas de M. Busser que je veux parler, même quand il paraît sur la scène et salue, entre Mlle Mante et Mlle Zambelli.)

LOUIS LALOY.

LA MUSIQUE A LYON

Concerts et théâtres.

Les concerts. — La *Revue musicale de Lyon* continue avec bonheur la série de ses « Heures de musique moderne ». M. Vallas nous offrait cette fois les *Estampes* de Debussy, *En Languedoc* de Déodat de Séverac et, outre quatre *lieder* déjà publiés, une *Sonate* inédite de M. A. Mariotte. Je crois bien cependant que les délicieuses *Enfantines* de Moussorgski ont eu le succès du concert. Mme de Lestang, cantatrice aimable, s'y montra toute naturelle, et M. Jean Reynaud, qui l'accompagnait, fit ressortir, sur un instrument trop sonore, la pure musicalité du texte. M. Mariotte interprétait les autres numéros, et lui-même, M. Mariotte, m'a étonné !

M. Vallas nous promet encore de très belles et très nobles choses. Les œuvres de M. Ravel viendront aux prochains programmes. Sans doute il n'y a pas jusqu'à la province qui n'ait le désir de s'en... paladilher, à sa façon.

A la 2e séance, encore un étonnement ! de la grâce, un sentiment tout féminin de ce qui touche dans le génie des hommes : Mme de Lestang se dévoue au piano de M. Léon Vallas. Je tremblais devant l'épaisseur du programme : je n'ai aucune honte d'avouer mon plaisir ; une telle interprétation rafraîchit l'âme. M'est-il permis de reprendre pour mon compte l'épigraphe de Ravel : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille » ? C'est un bain très intime...

L'*Aria* de Franck, le *Paysage* de Chausson, deux *Tableaux de Voyages* et la *Laufenbourg* de d'Indy (1) : — voilà un petit rêve doré qui me berce... quand M. Vallas vient tout doucement nous annoncer la *Sonate* en cinq parties de Lekeu. — Longue, très longue, toute fuguée en l'éternelle pour-

(1) M. d'Indy joue ses propres œuvres d'une façon moins passionnée et plus intellectuelle : c'est pour lui acte d'évocation bien plus que de sensibilité. Mme de Lestang voudra-t-elle « foncer » un peu la couleur de son interprétation ?

suite de quelque illusion mobile... Pourquoi donc le Rhin se présente-t-il aussi obstinément devant mon esprit ?...

Puis Claude Debussy triomphe, et ses disciples réveillent quelques auditeurs qui se chauffaient au roucoulement des arpèges. Après la *Danse* et la *Sarabande* du maître, Séverac nous enseigne, au *Jour des noces* du *Chant de la terre,* un Languedoc trop cérébral encore. M. Vallas est méchant de nous lire l'épigraphe de cette œuvre : non, il ne faut pas écrire ce que l'on sent si bien ! — M. Ravel, au scandale des nobles duèñes, précipite sa *Pavane pour une Infante défunte*, puis il quitte son auditeur inquiet dans l'effarement exquis de ses *Jeux d'eaux.* C'est tout, mais je suis encore sous le charme.

Société lyonnaise des Concerts de musique classique. — Cette Société est une des rares de notre ville qui puissent se réclamer d'un passé artistique ; après vingt-six ans d'existence, elle demeure aussi prête à sacrifier aux intérêts de l'art. Le *Quatuor Hayot* nous apporte donc une joie musicale : cela change du « plaisir de Paris » que promènent certains virtuoses, — des pianistes, pour ne nommer personne.

Le *Quatuor en* ut *majeur* de Mozart (Adagio, Allegro — Andante cantabile Minuetto — Molto allegro) est rendu avec toute la finesse désirable et une simplicité... délicieuse chez des artistes de la capitale. Je crois cependant que la dernière partie est interprétée avec plus de vigueur (oh, bien petite vigueur !) que d'apparente sympathie. — Mais le respect de l'œuvre jouée, la belle sonorité et la délicatesse des instruments font qu'on ne saurait souhaiter meilleure exécution de Mozart, en France du moins.

... Pourquoi ? Par quelle diabolique intention avait-on inclus le *Quatuor op. 10* de M. Debussy entre Mozart et Beethoven (VII) ? Je ne sais si l'on me trouvera logique, désirant que l'on respecte l'œuvre du temps, « tout de même ».

Pour en revenir à MM. Hayot, Touche, Denayer, Salmon, en une interprétation vraiment excellente, la difficulté géniale de l'œuvre fut doublement vaincue par la jeunesse virile de l'enthousiasme. C'est dire que le *Septième* de Beethoven venait bientôt après comme un roi très grave, sorti tout étonné des clairières de l'Oural, et un peu triste de cette effusion, toute flottante encore, d'Oréades et d'Hamadryades.

J'ai dit que le Quatuor de Paris mettait plus de netteté que de profondeur dans la compréhension des maîtres. A cela près, il est parfait.

Salle Philharmonique : *Concert Poulet-Chanel.* — Mlle Madeleine Poulet, qui nous revient diplômée de l'Académie royale de Berlin, ne rapporte naturellement pas les bonnes méthodes en honneur dans son propre pays. C'est un tort sans doute ; mais tant de jeunesse et de bonne grâce y suppléent, que c'est assez pour M. Joseph Chanel d'achever le succès de la soirée, pesante pour de si jeunes épaules. (M. Chanel est déjà connu par de précédentes auditions et par son active participation au quatuor Rinuccini.) La *Sonate à Kreutzer*, celle de Frank, la *Clair de lune* de Beethoven — (O, clair de la lune !..) — du Chopin, *Nocturne* et *Ballade*, la *Campanella* de Liszt — c'est tant et tant que l'on fait appel à la fin à son imagination bien plus qu'à ses oreilles. M. Chanel avait interprété auparavant une *Romanza* de Svendsen et une *Polonaise* de Wienawski.

Il faut penser en somme que ce début est honorable et que les Berlinois ratifieront le jugement de nos compatriotes, puisqu'il est question d'un voyage de reconnaissance.

Concert des Chanteurs de Saint-Gervais. — En location pour une œuvre paroissiale. — Je regrette d'avoir lu sur les murs certaines affiches vertes

où l'honorable M. Bordes dénie « toute concurrence commerciale entreprise sous son nom ». Cela se fait-il à Paris ? Ici, c'était inutile.

M. Charlier, trompette-attraction de la Monnaie, joue presque juste, mais il est gênant de l'écouter.

Au reste, programme « entièrement » inédit à Lyon : « La 2e partie comprendra l'audition intégrale du deuxième acte d'*Armide* (orchestre et chœur : 70 exécutants... !) » — M. Bordes devra demander à M. Colonne ce qu'il en coûte parfois de la superstition de la province. Il est heureux que ce concert n'ait pas été destiné aux musiciens. — Je tiens cependant à lui signaler qu'*Armide* fut montée ici avant Paris — qu'un ministre y assista — et que nous connaissons même le deuxième acte.

Pour compléter le programme : trois textes de musique presque ancienne, c'est vraiment trop peu pour les Chanteurs.

Au fond, il est facile de se consoler en pensant que M. Bordes n'est pour rien dans l'abus qu'on a fait de son nom.

— A signaler une conférence du Pr Ehrhard : *La danse à l'Opéra en* 1834. — *Les débuts de Fanny Elssler.* Paraîtra prochainement au bulletin des Amis de l'Université.

Théâtre. — Je ne parlerai pas des reprises de *Samson et Dalila* et d'autres nouveautés qui sont entrées au répertoire. Ces chefs-d'œuvre ne valent que par l'interprétation. A Lyon c'est la municipalité qui joue le principal rôle... astringent, pécuniaire .. si j'ose... eût dit Sarcey...

L'Attaque du moulin (reprise de). — Le drame de M. Bruneau ne paraît pas avoir gagné grand'chose depuis dix ans qu'il fut représenté ici. Pas même auprès du public : en représentation de bienfaisance, — un samedi « jour de paye », — il est triste pour l'*art social* de remplir quarante fauteuils et la moitié des galeries — donc succès modéré, recette idem.

Il serait disgracieux de lacérer un chef-d'œuvre déchu. A part le manque d'invention, une certaine rusticité d'âme, sans trop de vulgarité, rend l'audition supportable. Cette musique est *peuple* évidemment. Si l'intention de l'auteur fut telle... J'oserai dire que c'est parfois « vague ». Et pour rester dans le ton local, *Guignol* possède un matériel dramatique qui ne le cède en rien à celui du vieux Zola.

Il est juste sans doute — et démocratique — de tirer profit de l'intérêt puissant de quelques secousses verbales : *guerre*, *mort*, *fusiller*, *tuer*, *brûler*, etc..., et de tout le bruit qu'on peut faire là-dessous (sans compter les coups de fusil). L'erreur de la *Débâcle* est tentante par le succès, et M. Bruneau, lui aussi, ne manque pas d'un certain sens dramatique. — Mais pourquoi avec tant d'instruments, tant de bois, tant de cordes et tant de métal, soutenir parfois une déclamation notée comme l'antique joueur de flûte dut commenter le prologue de l'*Aululaire* ? C'est pauvre sans être discret. Je gagerai que l'*Arlésienne* prime l'œuvre de M. Bruneau en vérité musicale — sinon en volonté d'être sincère.

Gros sentiment — grosse musique en somme, même quand elle se tait... Comme tant d'autres, M. Bruneau croit de sa fonction de flatter le sentiment élémentaire de l'ouvrier — glissons le mot : d'une *brute*, tendre ou peureuse, suivant le cas.

Voilà sans doute l'erreur initiale. Une œuvre qui ne suppose pas effort moral de la part du spectateur n'est pas œuvre d'art — fût-elle sociale. Que voudrait-on signifier, du reste, aux réputées « classes supérieures » en leur imposant un sujet d'admiration inférieur ? Car enfin il faut tenir compte de tout le monde — même en communisme...

Et puisque « la vérité est en marche », je ne comprends guère, je l'avoue,

l'effrayante *immobilité* de cet idéal social, toujours plus cupide de ses connaissances nouvelles, toujours plus vide de la volonté de lui-même. Au cours de l'*histoire naturelle des esprits*, il est certain que l'illusion cérébrale absorbe la vie physique. Zola = Schopenhauer, alors ?...

Faux idéalisme en somme ! — L'idéal de l'ouvrier n'est pas différent de celui du plus farouche aristocrate de l'esprit. Sur tel *sens de la volonté*, — qui n'est pas un but, comme on voudrait nous persuader, — deux mentalités humainement semblables ne sauraient différer. Tout se rejoint : l'antagoniste *compréhension des moyens* ne préjuge en rien de la similitude profonde du désir. Rappelons Héraclite : « Les âmes barbares ne savent pas que le bien et le mal se réunissent en un même effet comme se combinent dans l'harmonie de l'arc et de la lyre des actions opposées. »

... M. Bruneau n'est plus très loin...

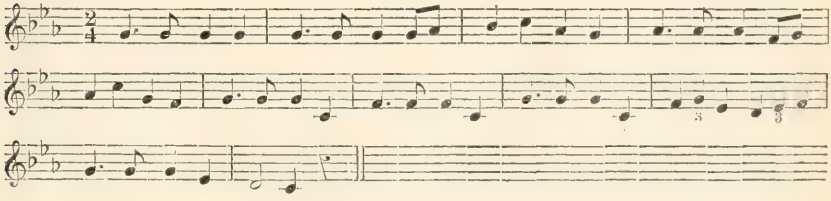
En terminant, je ne voudrais pas lui faire de la peine en assurant qu'il a trahi la pensée de Zola en le traînant sur une scène lyrique. Dans cette action dramatique, — trop récente — trop précipitée, ou trop ralentie au gré de la partition,— l'horreur de la guerre m'apparaît trop antique ou trop naturelle pour être enseignée avec fruit. — Mais vraiment que ces Prussiens sont antipathiques... me pardonnent mes amis d'Allemagne !

JACQUES REBOUL.

LA MUSIQUE EN FINLANDE.

Les concerts d'Helsingfors. — Sibelius.

Nous avons ici deux associations musicales : les **Concerts populaires**, qui ont lieu deux fois par semaine, et les Concerts symphoniques, une ou deux par mois. Cette dernière entreprise a pour elle les mérites de l'exécution. Mais les programmes de la première sont souvent beaucoup plus intéressants. C'est ainsi que son premier concert, consacré uniquement à la musique finlandaise, nous faisait entendre le finale d'un opéra d'**Ekman**, *le Roi Karl-Pacius*, des chants populaires arrangés pour orchestre à cordes et un poème symphonique de **Järnefelt** : *Korsholm*, puis des œuvres de **Sibelius** : *En Saga* (conte), *Élégie* et *Musette* (de la musique de scène écrite pour le drame *Christian II*), *Lemminkäinen drager hemat*, légende finnoise; enfin une *Ouverture dramatique* de **Mielck**, une *Valse* de **Palmgren**, et une *Marche* de **Kajanus**. Ces compositions ont toutes été acclamées d'enthousiasme et le méritaient pour leur charme pénétrant et leur couleur délicate. Il y a dans toute la musique finlandaise une mélancolie tendre et poignante ; ces chants venus du plus lointain des âges semblent nous dire la tristesse émue des premiers réveils, au bord des lacs voilés de brumes où ne se risquaient pas les pirogues. Car la musique finlandaise, comme notre musique russe, puise aux sources pures de l'inspiration populaire. Témoin ce thème du *Conte* de Sibelius, simple et doux comme un très vieux récit :



Ce *Conte* est d'ailleurs un chef-d'œuvre, et **Sibelius**, le chef de l'école finlandaise, est un très grand compositeur, digne d'être mieux connu en Europe. Son *Cygne de Tuonela* a été récemment joué au Concert Chevillard et apprécié à sa valeur en cette Revue; mais bien d'autres œuvres mériteraient pareil honneur, entre autres une musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* qu'il serait intéressant de comparer, non certes au drame de Debussy, mais à la Suite de Gabriel Fauré. Elle contient entre autres une délicieuse *Pastorale* et une chanson des *Trois sœurs aveugles*, toute finlandaise de tour et d'accent.

Parmi les jeunes compositeurs finlandais, c'est **Palmgren** qui donne le plus d'espérances, depuis la mort prématurée de Mielck : son inspiration, moins profonde que celle de Sibelius, a beaucoup de grâce et de poésie.

Aux Concerts populaires suivants figuraient le *Cygne de Tuonela* et la *Finlande* de Sibelius, l'Ouverture du *Prince Igor* de Borodine, une danse tirée de *Rogneda* de Serof, le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakof et diverses œuvres de Dvorjak, Smetana, Glazounof, Borodine, Grieg, Palmgren et Melartin ; cependant que les Concerts symphoniques ne risquaient Tchaïkovsky et Glazounof que pour mieux revenir à Schubert, Verdi et même Spinelli.

Enfin, le 9 décembre, M. **Palmgren** donnait un concert, avec le chœur de cent étudiants qu'il a formé et l'orchestre philharmonique. On y entendit des chants populaires et deux chœurs avec orchestre, de Sibelius, qui, le sentiment national aidant, soulevèrent d'interminables acclamations. Une foule enthousiaste fit la conduite aux choristes jusqu'à la maison des étudiants, en chantant les vieux airs finlandais. Ce sont là de belles manifestations de vie nationale et artistique, auxquelles un étranger même ne peut que s'associer avec émotion, espérance et sympathie.

LEF ZEITLIN.

(*Traduit du russe par* LOUIS LALOY.)

MUSIQUE DU XVIIIe SIÈCLE

Les Maîtres français du violon au XVIIIe siècle.

On sait avec quelle persévérance et quel zèle M. **Joseph Debroux** s'emploie depuis nombre d'années à faire revivre l'ancienne école française du violon. Son édition du Ier livre des Sonates de J.-M. Leclair, publiée en collaboration avec M. Guilmant, avait déjà commencé à combler une regrettable lacune de notre littérature musicale. Voici que 4 nouvelles Sonates (1) viennent révéler des maîtres qui dormaient d'un sommeil profond dans le sanctuaire des bibliothèques : François Du Val, Jean-Baptiste Sénallié, François Francœur, et L'abbé le fils.

Personnellement, nous ne pouvons que nous féliciter d'assister à semblable résurrection, car nous avons été heureux de faire connaître aux lecteurs du *Mercure musical* l'intéressant musicien qui se nomme **François Du Val**. Du reste, en ces temps où la « Debussyte » règne, où les plumes s'aiguisent, où les arguments font flèche à propos des discussions que soulève l'enivrante musique d'un jeune maître déjà illustre, il n'est pas mauvais de chercher un lieu de repos où, loin du tumulte des batailles

(1) Publiées chez B. Roudanez, éditeur, 9, rue de Médicis, Paris.

d'idées, et au sein de tranquilles harmonies, se puisse goûter un peu du charme des choses du passé. Ce coin des Champs Elysées de la musique, ce jardin d'Armide, M. Debroux nous l'indique en nous invitant à diriger de ce côté notre flânerie et notre curiosité. Au surplus, y a-t-il là de quoi nous satisfaire, car cette lointaine Salente dispense quelques-unes des captivantes jouissances musicales dont notre sensibilité moderne s'affirme si avide.

M. Debroux poursuit un double but : d'abord, un but historique, consistant en la restauration d'œuvres où l'esprit français est répandu à profusion ; ensuite, un but pédagogique, car les 4 Sonates qu'il vient d'éditer présentent un intérêt technique considérable ; elles exigent, pour être correctement interprétées, une grande netteté d'articulation et beaucoup de souplesse d'archet ; elles sont une sérieuse école de justesse en raison de la fréquence de l'emploi de la double corde, et, à ce titre, les élèves pourront les travailler avec fruit.

Avec une honnêteté dont on ne saurait trop le louer, M. Debroux présente le texte original sans autre modification que celle qui résulte de sa transcription en clef de *sol* deuxième ligne pour celles des Sonates écrites en clef de *sol* première... puis, il donne son interprétation, toujours respectueuse des particularités rythmiques de ce texte, et du phrasé indiqué par l'auteur. Un pareil procédé désarme toute critique, car, au cas où quelque grincheux s'aviserait d'épiloguer sur l'interprétation des petites notes et des ornements, par exemple, le susdit grincheux aura toujours la faculté, grâce à l'intégrité fidèlement conservée de la version primitive, de modifier à son gré la traduction proposée par l'excellent violoniste.

Chez **François Du Val**, on peut admirer la qualité mélodique si franche de l'*Allemande*, et aussi de savoureuses recherches harmoniques distribuées dans la dernière partie de la *Gavotte*. **Sénallié** est représenté par une œuvre de teinte un peu grise (Ier livre, 1710) qui laisse voir l'influence italienne, dont la fréquentation du célèbre Antonio Vitali devait par la suite accentuer encore chez lui le caractère.

La Sonate en *sol* mineur de **François Francœur** (1720) est bien belle avec son large *Adagio* tout semé de majestueuses formules ornementales, sa piquante *Allemande*, sa *Sarabande* recueillie et l'amusant ronronnement de son *Rondeau*. Elle affiche des qualités très françaises d'émotion, de clarté et d'élégance.

Avec **L'abbé** le fils, nous constatons les progrès réalisés par l'école de Leclair qui fut son maître ; le style est alerte, ennemi des longueurs et des redites. L'abbé démanche crânement, et manie la double corde d'un geste aisé et spirituel. Sa « *Chasse* » est plaisante dans ses effets de lointain, et la *Gigue* finale pétille d'une bonne humeur communicative. C'est de la musique pleine de santé et de joie.

Remercions donc M. Debroux de l'heureuse inspiration qui l'a guidé dans le choix de ces 4 Sonates. Il a épousseté de véritables joyaux.

L. DE LA LAURENCIE.

LES LIVRES.

J.-G. Prodhomme : *Hector Berlioz*. Paris, Delagrave. — **Pierre Aubry** et **Emile Dacier** : *Les Caractères de la Danse*. Paris, Champion.

Le livre de M. **J.-G. Prodhomme** est l'exposé très clair et très plausible d'une histoire qui, pour être assez récente, n'en présente pas moins bien

des obscurités : l'histoire de la vie de Berlioz. Non que les documents nous manquent ; ils ne sont que trop nombreux, et souvent se contredisent. Berlioz ne fut-il pas toujours maître de son imagination, ou au contraire sut-il trop bien la diriger selon les besoins de sa cause ? Toujours est-il que ses *Mémoires* et même ses lettres familières demandent à être contrôlés sans cesse par les témoignages contemporains. C'est ce que l'auteur a fort bien su faire, et il y a une modestie touchante dans le soin qu'il a de s'effacer devant les textes, et de ne prendre la parole que pour conclure, en peu de mots, après nous avoir loyalement communiqué toutes les pièces du procès. Il nous fait ainsi assister, presque semaine par semaine, à l'existence entière de son héros, si mouvementée d'ailleurs, si tourmentée, si pleine à la fois de triomphes et de tortures, que l'intérêt ne languit pas un instant. La vie de Berlioz réalisa, mieux encore que son œuvre, l'idéal romantique. Cette œuvre est elle-même appréciée, dans le chapitre final, avec beaucoup de justesse et de netteté. Berlioz – et c'est là sa plus grande gloire peut-être — est bien celui dont « l'influence libératrice s'est étendue de l'Occident à l'Orient, allant éveiller les pensées du monde slave, et par qui fut rendu possible le grand œuvre de Bayreuth ».

C'est une curieuse histoire que nous content, en une élégante plaquette, MM. **Pierre Aubry** et **Emile Dacier** : l'histoire d'un ballet, de ses interprètes et de ses transformations. Le célèbre violoniste Jean-Ferry Rebel est l'auteur de ce divertissement musical, les *Caractères de la Danse*, composé en 1715 pour faire valoir le talent de Mlle Prévost. C'est simplement une série d'airs à danser (*Courante*, *Menuet*, *Bourrée*, *Chaconne*, etc.), dont l'ingénieuse artiste fit autant de pantomimes : dans la courante, un vieil amoureux, soupirant pour une beauté rebelle, ne demande à l'Amour que de « croire aimer », ce qui est vraiment bien modeste ; mais dans le menuet on voyait une fillette de douze ans prier l'Amour d'endormir sa mère, car elle attend son amoureux, ce qui est un peu prématuré peut-être, même à l'Opéra. Mlle Sallé, élève de Mlle Prévost, suivit sa tradition, tandis que Mlle Camargo, sa rivale, se contenta de danser, avec une verve endiablée qui ne voulut jamais s'astreindre aux lenteurs de la pantomime. Cependant des interpolations de plus en plus nombreuses (nous sommes à l'Opéra) chassaient peu à peu de cette courte partition la musique de Rebel : dès 1739 il n'en restait plus grand'chose. Cette musique a été recueillie par MM. Aubry et Dacier, et forme, à la fin de leur plaquette, un supplément fort bien gravé. Les auteurs nous donnent en outre un fort beau portrait de Mlle Prévost, en bacchante, et le joli dessin des ornements recommande leur ouvrage à tous les bibliophiles.

LOUIS LALOY.

COURRIER DE NICE

L'incident Heugel a fait couler beaucoup d'encre. On l'a commenté en prose et en vers. On a prié, supplié vainement l'éditeur parisien de revenir sur sa décision ; les autorités sont intervenues et ont fait des démarches inutiles ; on a menacé les compositeurs français des représailles de M. Sonzogno ; on a invoqué l'entente franco-italienne ; on a essayé de prendre M. Massenet par la douceur, en le persuadant que Nice serait malheureuse, navrée de ne point entendre sa musique, et en démontrant combien lui-même devrait en être désolé, l'invitant à intervenir dans un intérêt com-

mun : l'auteur de *Manon* a fait la sourde oreille. Au lieu de commencer par *Hérodiade*, la saison s'est ouverte avec *Aïda*, et la critique a déclaré que l'on n'avait rien perdu au change (attrape, Massenet!). Et depuis nous entendons la *Juive*, les *Huguenots*, *Faust*, l'*Africaine*, la *Vie de Bohême*, tout cela chanté par des débutants inhabiles, exception faite cependant pour M. Imbart de la Tour, le valeureux créateur de *Fervaal*, très applaudi dans *Samson et Dalila*. Je ne sais si cela continuera, mais pour le moment on se croirait à Landerneau ! Et tout cela pour s'obstiner à monter *Siberia* — car on nous le joue quand même, et en français encore (il paraît que c'est possible en s'adressant à l'éditeur italien), annoncé par des affiches bigarrées et des réclames pompeuses... « l'œuvre pathétique et superbe du maëstro Giordano... applaudie par le Tout-Nice artistique et mondain » (surtout mondain)... Au fond, jouer *Siberia* ainsi en commencement de saison m'a tout l'air d'une façon de s'en débarrasser !...

Il est vrai que plus tard nous aurons encore la *Manon Lescaut* de Puccini, et que c'est peut-être bien de là que proviennent le silence et l'inertie de M. Massenet, vexé de voir cette *Manon* jouée en France, où la sienne jouit d'une si grande renommée : petites causes, grands effets. Mais il n'a pas tout perdu ; *Hérodiade* a été exécutée tout de même, en fragments, au Palais de la Jetée, par l'orchestre Gervasio, le meilleur peut-être de Nice, celui tout au moins qui met à ses programmes les œuvres les plus intéressantes. Le maître est alors sorti de son mutisme et a envoyé par télégramme « de grandes félicitations » et « sa vive gratitude ».

Et il faut voir le bon public emplir la salle de l'Opéra, attendre l'*ut* du ténor qui ne veut pas sortir, applaudir aux points d'orgue et aux roulades de la prima-donna. Il se réjouit à la résurrection de ce vieux répertoire et ne demande qu'une chose, c'est qu'il se maintienne jusqu'à la fin de la saison. Quant au désir de s'instruire, il s'en moque, et son apathique ignorance n'aide pas peu au mouvement réactionnaire qui, d'abord dissimulé, s'affirme maintenant on peut dire ouvertement. D'ailleurs le *primum vivere* qui dirige les actes de la foule cosmopolite attirée ici par le soleil, et que l'esprit mercantile local entretient et exploite habilement, ne semble pas encourager les tentatives sérieuses d'éducation artistique. Je n'ai pas encore compris comment des gens qui prétendent composer une élite, qui ont fait leurs humanités, fréquenté les musées et les théâtres, ne s'aperçoivent pas que leurs connaissances musicales sont à peu près nulles. Ils ont appris dans leurs classes à disserter sur Racine ou Molière, Voltaire ou Rousseau ; plus tard ils ont lu et commenté Hugo, Flaubert, Baudelaire, Verlaine et Verhaeren ; ils ont appris à dédaigner Cabanel ou Bouguereau et à apprécier Manet et Rodin; mais en musique ils n'ont pu aller au delà de Verdi, Gounod et Mascagni ! Et ils ne s'aperçoivent pas qu'ils sont incomplets, incohérents même. Le développement des facultés auditives est-il donc si pénible et si long ? Ne serait-il pas parallèle avec celui des autres facultés, si l'éducation artistique était mieux comprise de nos jours, et surtout si la critique musicale...

Mais n'abordons pas ce sujet qui nous entraînerait trop loin. Je dirai seulement qu'à une époque où la puissance moralisatrice des religions s'affaiblit, celle de l'Art doit augmenter, et particulièrement celle de la Musique, infinie en profondeur, mystérieuse dans ses effets, propre à l'expression des sentiments intraduisibles dans un autre langage. Le père Gratry, dont on vient de célébrer le centenaire, disait : « Rien de précis n'est éducatif », et ce paradoxe est peut-être déjà une vérité d'aujourd'hui. C'est pour cela que je considère comme éminemment éducatrice et civilisatrice la Musique, source d'une émotion esthétique intense, pouvant réunir une collectivité d'individus différents dans un même sentiment d'harmonie

qui les rend pour un moment égaux. Le caractère de sociabilité lié à cette émotion engendre au plus haut point ce que Guyau appelle la synergie sociale ; et le milieu dans lequel elle se manifestera s'élèvera d'autant plus que la musique qui la produit sera transcendante.

C'est ce qu'un mondain et surtout une mondaine ne comprendront jamais, et c'est peut-être pour cela aussi qu'ils fréquentent si volontiers les villes de saison où l'on se garde bien de contrarier leurs inclinations : les affaires sont les affaires. De là l'éclosion pour cette foule oisive d'une littérature malsaine, d'un art sans idéal, et d'une musique brutale, grossière, qui n'adopte pas le réalisme par conviction et les vieilles formules par principe, mais par intérêt. Car il ne faut pas se le dissimuler, et l'on ne s'en cache même pas, on ne fait plus des opéras que dans le but unique de gagner de l'argent ; et on en compose le plus possible sur des sujets de feuilletons, agissant surtout sur les nerfs et, par suite, d'un effet certain. La marchandise ainsi fabriquée est d'un écoulement facile. Dans ces conditions, des musiciens comme Wagner, César Franck, d'Indy, Bruneau, Debussy, qui ont eu la naïveté de s'imposer un idéal, sont des gêneurs dangereux, et on les écarte avec précaution. L'ésotérisme ? fantaisie de maniaque. La synergie sociale ? on s'en fiche : *primum vivere*, et après nous le déluge ! Ce n'est donc pas sa nationalité ni même absolument son réalisme que nous reprochons à l'école italienne actuelle, mais bien ses tendances réactionnaires intéressées et son esthétique sans élévation ni morale. Et j'accuse ceux qui, susceptibles de réflexion, néanmoins l'encouragent, d'être leurs complices ; ou bien s'ils pèchent par ignorance, alors qu'ils s'instruisent.

Pour une œuvre de charité entreprise par le journal local auquel j'ai déjà fait allusion, une représentation extraordinaire a été décidée. On aurait pu parmi les opéras anciens ou modernes en choisir un sortant un peu de l'ordinaire et profiter de l'occasion pour se distinguer. Ah bien oui ! On a encore pleuré auprès de M. Heugel, éditeur de *Cavalleria Rusticana*, qui s'est laissé attendrir pour cette fois, et c'est l'incomparable chef-d'œuvre du maëstro Mascagni qui sera représenté. Ils feront réellement œuvre de charité ceux qui viendront entendre ainsi l'air fameux : « *J'ai du bon tabac...* ». Pour continuer et varier cette représentation, on a ajouté le 2e acte de *Siberia*, « le chef-d'œuvre de la musique contemporaine » (*Petit Niçois* du 14 décembre) ; c'est, paraît-il, M. Catulle Mendès qui l'a déclaré. Du moment que « l'éminent critique musical » l'affirme, il n'y a qu'à s'incliner. Il a du reste des tendances à adorer ce qu'il a brûlé, le grand critique. Assistant un jour à une représentation de *Paillasse* avec Mme Mendès, cette dernière aurait dit à son mari : « Voilà du théâtre, du vrai théâtre », et vous savez, ce que femme veut... Et depuis, M. Leoncavallo et lui sont d'excellents amis, du moins le compositeur italien l'a assuré dans une interview publiée l'année dernière par le même *Petit Niçois*.

Mais voici le bouquet de cette extraordinaire soirée : le *Trio* final de *Faust* chanté par *tous* les artistes de l'Opéra, c'est-à-dire environ par trente personnes. Cette idée-là ne viendrait certainement pas à tout le monde.

Une mondaine, écrivant à ce même journal, trouve bien fâcheux que l'on suive à Nice la mode des théâtres wagnériens et que l'on fasse l'obscurité presque totale pendant les représentations, ce qui rend inutile toute recherche de toilette. Et le journal de protester avec la mondaine et de demander l'abolition de cette coutume : du moment que l'on italianise, il faut bien déwagnériser, c'est logique. « On ne vient pas à l'Opéra uniquement pour écouter la musique », continue la mondaine en question ; j'ajouterai que c'est même le plus souvent la dernière de ses préoccupations. Mais à un

certain point de vue sa réclamation est fondée. En effet, si on éteint les lumières, à quoi sert cette obligation certains jours de la semaine de ne venir au théâtre qu'en habit et en décolleté? Le mardi, par exemple, qui est un jour de *gala*, le jeudi, qui est souvent *grand gala*, et les soirées de *premières*, qui sont des *grand tralala* ? Ce qui fait que vous ne pouvez écouter le samedi un opéra dans le même costume que le dimanche !

Et voilà dans quel esprit doit s'effectuer la décentralisation à Nice, au moins en ce qui concerne le drame musical. Sous d'autres rapports, il y a moins à se plaindre. J'ai déjà dit qu'à la Jetée on entendait parfois de bonne musique. Au Casino la comédie est bien jouée et il y sera donné les premières représentations (créations) de pièces soignées : F. de Croisset, A. Germain, Xanroff, G. Berr, etc. Mais ces deux dernières scènes ont le pouvoir de bien faire les choses grâce au produit des jeux. Ce qui fait que l'on pardonne à ceux-ci d'être la cause d'entr'actes démesurément prolongés. Les spectateurs qui ne jouent pas se promènent dans le hall. Parmi ceux-ci, le soir, quelquefois, la présence de Jean Lorrain fait sensation. Les bourgeois le montrent à leurs épouses avides de connaître l'auteur de nouvelles si instructives pour elles. On entend alors des conversations amusantes :

Elle. — Jean Lorrain, l'auteur de la *Maison Tellier* ? pas ?

Lui. — Mais non, voyons...

Elle. — Mais si, je t'assure, même qu'il y a une image sur la couverture avec une lanterne...

L'ami, *qui croit s'y entendre.* — Il a raison. La *Maison Tellier*, c'est cette nouvelle de Guy de Maupassant qu'un compositeur italien va mettre en musique...

Edouard Perrin.

COURRIER DE DIJON.

M. Lucien Wurmser et Mme Charlotte Lormont ont donné un concert à Dijon le 16 décembre. Le programme était d'un éclectisme déconcertant. Je ne parlerai donc pas de tous les numéros. Le jeu de M. Wurmser est sobre et délicat. On souhaiterait peut-être plus de chaleur et d'ampleur dans son interprétation de Beethoven. Mais, après tout, mieux vaut ici un excès de simplicité que l'affectation déclamatoire de certains virtuoses. M. Wurmser a délicieusement joué les *Variations en fa* de Mozart. Il a même su donner quelque grâce à un *Scherzo* puérilement prétentieux de Mendelssohn et à une *Valse posthume* de Chopin d'une banalité assez fade. Il a enfin déployé une virtuosité et une verve singulières dans la *Grande Polonaise en mi* de Liszt et l'*Étude-Valse* de Saint-Saëns. Mme Charlotte Lormont a obtenu un très franc succès. La voix est claire, étendue, bien posée. Mais surtout l'artiste a une intelligence très précise du style de chacun de ses auteurs, et j'ai déjà dit combien ceux-ci étaient variés: dans le même concert nous avons entendu du Monsigny, du Schubert, du Schumann, du Pergolèse, du Berlioz, du Ray-Berther, du Cuvillier, du Massenet. Mme Lormont a montré une souplesse de talent vraiment rare dans l'exécution de ce programme étrange. J'ai beaucoup goûté ses interprétations de la poignante *Absence* de Berlioz, d'un air vieillot et coquet de Monsigny, et surtout du *Solitaire* de Schubert. Mme Lormont pourrait bien être notre première chanteuse de *lieder*.

P. M.

COURRIER DE LONDRES.

Tout est définitivement décidé pour les concerts que viendra donner à Paris, les 10 et 12 janvier, le **London Symphony orchestra**, sous la direction de Sir Charles V. Stanford. Le plus louable éclectisme a présidé à l'arrangement des programmes, et ce déplacement artistique est « under the patronage » du Roi lui-même. Voici la liste des œuvres qui seront exécutées :

Phaéton, de Saint-Saëns ;
L'Ode *Blest pair of Sirens*, de H. Parry ;
Dance of Nymphs and Reapers, de Sullivan ;
Benedictus, de Mackenzie ;
Scherzo de la *Scandinavian Symphony*, de F. Cowen ;
Don Juan, de Richard Strauss ;
Ouverture de *Die Meistersinger* ;
Un *Motet* de Bach ;
Andante et Finale de l'*Irish Symphony*, de Stanford ;
The Horse and his Rider, de Händel ;
Ouverture de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz ;
Chœur, *the Challenge of Thor*, extrait du *King Olaf*, de E. Elgar ;
Quærens me et *Lacrymosa*, du *Requiem* de Stanford ;
Le *Sanctus* de la messe en *si* mineur de Bach ;
La *Symphonie avec chœurs* de Beethoven.

Les solistes engagés sont Miss Perceval Allen, Miss Marie Brema, Mr. John Coates, Mr. Francis Braun et Mr. Plunket Greene ; les chœurs comprennent 250 voix choisies parmi les meilleures du **Leeds Festival Choir.** Enfin MM. E. Colonne et A. Messager prêteront leur concours à Sir Charles V. Stanford.

Il est bon que l'entente cordiale ne soit pas uniquement politique et municipale.

X.-M. B.

ÉCHOS

La Société Nationale donnera son premier concert le samedi 6 janvier, Salle Erard, avec le beau programme suivant :

I. *Sonate* pour piano et violon de P. Le Flem (1re audition).
II. *Chansons bretonnes*, harmonisées par P. Ladmirault (1re audition).
a) *Salud da Vreiz* (Basse-Bretagne).
b) *E Kreiz noz vezion hir ar goan* (Basse-Bretagne).
(Poésies de Taldir ab Hernin, adaptation française de P. Ladmirault).
c) *Chanson de la mariée* (Haute-Bretagne).
III. *Miroirs*. Cinq pièces de piano. — M. Ravel (1re audition).
a) *Noctuelles*.
b) *Oiseaux tristes*.
c) *Une barque sur l'Océan*.
d) *Alborada del gracioso*.
e) *La vallée des cloches*.
IV. *Premier quatuor à cordes*, V. d'Indy.

Les cinq pièces de M. Ravel paraîtront très prochainement chez Demets.

Le Quatuor vocal français, fondé par M. Paul Landormy et composé de Mlle Mary Pironnay, soprano, Mme Marthe Philip, alto, M. Delit, ténor, M. Gébelin, basse, a donné le 15, le 17 et le 18 décembre à Milan et à Venise quatre auditions consacrées à la musique française ancienne et moderne, dont le succès a été très vif. Nous relevons au programme les noms de *Jannequin*, *Costeley*, *Charpentier*, *Rameau*, *Castillon*, *Fauré*, *Vincent d'Indy*, *Duparc*, *Chausson*, *Debussy*, *Paul Locard*. Propagande excellente pour l'art français, qui n'est pas un vain mot, comme d'aucuns pensent.

La Revue Illustrée donne, sous la signature de Martin-Gale, ce curieux et charmant portrait de notre collaborateur et ami Willy-Gauthier-Villars :

Willy est un des visages les plus connus de Paris, les plus publics et les plus publiés. Il a l'air un peu d'un Jordaëns du Quartier Latin qui aurait des yeux clairs de jeune Anglais. Il a bon cœur et mauvaise tête, il donne sans compter son talent et son temps à des choses qui sont inférieures à ce talent et à la préoccupation qu'il y apporte. Il est aux premières, il est aux répétitions générales, il est aux bars, il est au restaurant, aux matinées, aux fêtes de charité et aux soupers de centième ; il prend gravement des notes aux concerts dominicaux, et fait des mots dans les loges de petites actrices. Il est bourru avec une voix affectueuse, rosse avec des yeux qu'on imagine humides d'une larme de tendresse, il vous serre les mains, vous êtes son meilleur ami et vous avez un peu peur qu'il ne vous étrangle. Quand il aime, il aime, quand il n'aime plus, il déteste. Ne lui demandez pas pourquoi, il en ignore souvent la raison. C'est un instinctif. Et que d'esprit, que de légèreté, de grâce ! Il sait peindre les âmes des petites femmes modernes mieux que personne. Il a trop de nerfs, trop de sensibilité, de cœur ; c'est un des plus curieux littérateurs de ce temps, auquel il suffirait parfois de refréner son besoin de vivre et de produire pour atteindre à la perfection qui rend les œuvres éternelles.

La Société J.-S. Bach donnera son prochain concert avec orchestre le mercredi 17 janvier, avec le concours du célèbre ténor allemand G. Walter. Le programme sera donné dans notre prochain numéro.

Bordeaux. — On répète activement l'*Anniversaire*, drame musical de Jean Ferval et Jean Harold pour les paroles et Ad. Mercier pour la musique. La première représentation est annoncée pour le 5 janvier. Les interprètes principaux seront Mme Ranflaur, du théâtre de Bukarest, et M. Fournets.

Le Journal nous faisait entendre, à sa dernière matinée, Mme Adrienne Gelma, une nouvelle venue parmi nous qui, espérons-le, nous charmera de sa voix plus d'une fois encore.

La harpe chromatique a triomphé le 16 décembre dernier à Lille, où Mlle Zielinska, mandée à la dernière heure par M. Alfred Cortot, a joué sur son instrument unique les deux parties de harpe de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. L'invention de M. Lyon et le talent de l'interprète ont paru également admirables.

Mlle Fanny Guimaraès obtenait le plus grand succès récemment, dans la Matinée de charité présidée par Mme la Comtesse d'Eu, pour sa belle interprétation du *Saint François de Paule* de Liszt. La remarquable pianiste brésilienne donnera le 22 janvier, à la Salle des Agriculteurs, un fort intéressant concert.

Le Sottisier musical. — « La *Mer* de M. Debussy a semblé une mer essentiellement parisienne. » — *Le Ménestrel*, 10 décembre (*Correspondance de Bruxelles*).

« De toutes les œuvres de Liszt entendues jusqu'ici, la *Nuit de Noël*, exécutée au Conservatoire le 11 et le 18 décembre dernier, est celle que j'ai le mieux goûtée. » — *La Revue musicale*, 15 décembre 1905, p. 623 (confusion entre les programmes de 1904 et 1905, bien naturelle quand on ne va pas au concert).

« Dans tout le IIIe acte il n'aura qu'un seul moment de génie. Ce moment est d'ailleurs admirable. » — L. Dauriac, *Rossini*, p. 83.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

M.-D. Calvocoressi : *Liszt*. Paris, Laurens.

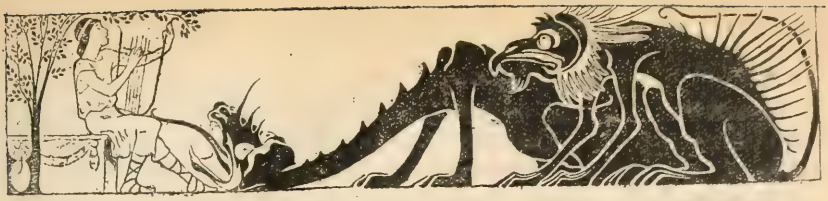
P.-L. Hillemacher : *Gounod*. Paris, Laurens.

F. de Ménil : *L'école contrapuntique flamande*. Paris, Demets.

Walter Niemann : *La musique et les musiciens du XIXe siècle jusqu'à l'époque actuelle*, en 20 tableaux synoptiques. Leipzig, B. Senff.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



ORIGINE DE LA DANSE ET DU CHANT [1]

La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle. (NOVALIS.)

L'humanité barbare se courba sous la menace de l'orage. L'homme à la toison rouge — rouge comme le feu, rouge comme le sang, rouge comme le soleil qui meurt dans la violence de la nuit envahissante — s'avança vers la femme qui ne savait pas pleurer. Et la Bête fauve prit la femme dans ses bras et fatigua ses reins. La menace de l'orage n'était qu'une extraordinaire clarté qui, semblable à un sang extrêmement pâle, se répandait sur la forêt silencieuse.

Tout dans l'attente était silencieux et immobile. Et cette énorme stupeur s'étendait sur toutes les choses comme une

(1) Tiré du *Livre de l'Évolution*, deuxième volume du *Traité de Métaphysique contemporaine*, de prochaine publication. Le *Livre de l'Évolution* fait suite au *Livre de la Genèse*, paru en juillet dernier aux Editions de *La Plume*. Dans ce second volume, M. Ricciotto Canudo suit l'évolution de l'Homme de l'Orient vers l'Occident et fait le premier une histoire des Civilisations à travers l'évolution des manifestations musicales des peuples. Le style est toujours le même, si particulier au jeune poète philosophe, c'est-à-dire qu'il procède par visions lyriques, développées selon une méthode rigoureusement historique et positive. Nos lecteurs nous sauront gré de leur faire connaître des fragments inédits du *Livre de l'Évolution* de M. Ricciotto Canudo. (N. D. L. R.)

eau tranquille, comme l'eau de la lune sur les rêves des nuits d'été. Le silence n'était troublé par aucun bruit, il était exagéré par l'immobilité même de toutes les choses, sous l'immense clarté, tranquille et chaude, semblable à un sang extrêmement pâle.

L'homme à la toison rouge, couché sur la femme, cachait sa tête de lion entre les deux petites mamelles, les deux petits seins ronds et polis comme de l'or, qui n'avaient jamais connu les morsures anxieuses de l'enfant. Ainsi l'homme voulait oublier la menace de l'orage. Son corps était glacé de stupeur, et son âme frissonnait. Et la femme regardait le ciel et la cime immobile des chênes immenses qui semblaient désirer la terre, et les cyprès hardis qui semblaient atteindre le ciel. Elle écoutait aussi le bruit de leurs deux cœurs unis, de leurs cœurs humains unis, et ce bruit lui semblait monter de profondeurs inconnues, se répandre tout à l'entour, faire trembler un peu la terre, et s'élever vers le ciel. Pourtant tout était immobile, stupéfié. Et elle avait les yeux voilés et les joues chaudes de larmes, et ne comprenait pas.

L'orage éclata. Tout d'un coup il se déchaîna de tous les coins de l'horizon. Un long frémissement passa sur les arbres, qui secouèrent leur chevelure, lentement d'abord, puis violemment, comme en un réveil plein d'angoisse. Les plus petits se courbaient jusqu'à toucher la terre, jusqu'à l'embrasser comme pour lui demander de les engloutir, afin d'échapper à la violence de l'orage impitoyable. Des gouttes d'eau commencèrent à tomber grosses et chaudes, comme des gouttes du sang pâle répandu dans la clarté terrible, mère de l'orage. Des voix se levèrent de partout. Des voix, frêles, plaintives, des voix fortes, toutes lancées, toutes mêlées, toutes perdues dans la violence toujours croissante et toujours nouvelle de l'orage. L'eau tomba sur la forêt avec une fureur telle, qu'elle semblait percer la croûte terrestre et pénétrer jusqu'aux entrailles de la terre. Alors les choses furent unies par les liens de l'eau, et commencèrent toutes ensemble à vibrer, à se courber, à se relever, à crier, puis à rire ou à pleurer.

Le ciel descendait sur la forêt. Et de cette voûte accablante se précipitaient des âmes, des âmes lumineuses et ardentes, étroites et aiguës, qui se posaient sur la chevelure agitée des arbres en les enflammant. De grandes lueurs rouges et chaudes enveloppèrent les plantes qui se tordaient, se relevaient, puis disparaissaient. Et grande était la lutte entre le feu et l'eau. Les arbres exhalaient des gémissements aigus et terribles, l'air enflammé gémissait et criait, et les flammes longues et droites qui semblaient percer la voûte basse du ciel couvraient de leur voix subtile toutes les voix des fureurs déchaînées.

C'est alors que les oiseaux et tous les animaux accoururent et se groupèrent autour de l'homme qui relevait la tête, se redressait et restait debout au milieu de l'orage, concentrant les feux et les étincelles sur sa poitrine rouge et sur ses jambes immobiles. Les oiseaux touchaient le sol de leurs ailes baissées, et les animaux de leurs poitrines gonflées et alourdies. Semblables aux enfants qui, ne pouvant comme les hommes articuler leurs plaintes dans la parole, gémissent et pleurent leur souffrance, les créatures mobiles gémissaient sourdement. Tous les cœurs battaient violemment; dans les gorges enflées et palpitantes, les bouches qui ne savaient pas crier, les bouches qui ne savaient pas pleurer, les bouches qui ne savaient pas rire, s'ouvraient pour le cri sauveur. Le groupe des créatures mobiles gémissait sourdement dans son isolement.

Et la fureur de l'orage augmentait. Le feu, le vent et l'eau étaient déchaînés. De terribles frissons parcouraient la terre qui s'ouvrait en bouches béantes, noires, horribles, immenses, où la fureur du feu, du vent et de l'eau se précipitait. Et de ces bouches béantes sortaient de fortes voix, des rires et des pleurs. Tout semblait sangloter de joie et de douleur. L'âme de la terre de ses abîmes de feu montait à la surface et dans le chaos des voix de l'orage apportait des paroles nouvelles. Du haut en bas, jusqu'aux profondeurs invisibles, toutes les choses semblaient unies, fondues, en une masse unique, grande comme l'horizon, et plus vaste, et plus haute, et plus profonde encore que tout l'horizon. Dans la communion des voix de l'orage et dans la fureur tout se résorbait en une âme unique et immense.

Seules les créatures mobiles restaient à part, et gémissaient de leur isolement. Leurs gémissements devenaient de plus en plus profonds et désespérés, leurs gorges commençaient à haleter. Leurs extrémités tremblaient comme les arbres et comme les flammes qui, des arbres incendiés, se levaient toujours plus nombreuses perçant la voûte basse du ciel.

De la terre entr'ouverte montaient des mugissements si puissants et si graves que l'air en paraissait ébranlé. La vie s'efforçait de fondre toutes ses créatures dans un seul élan de fureur, dans un seul mouvement d'orgie. Mais les créatures mobiles demeuraient isolées, secouées par les sanglots du sol et par la violence de l'orage qui sans un instant de répit faisait trembler leurs poitrines et leurs têtes. Cependant un événement était suspendu dans l'atmosphère en fureur. L'air se gonflait pour une évolution. La voix des animaux encore muets devait s'unir à la voix végétale. Et tout d'un coup les animaux se mirent à hurler. Les oiseaux en criant ouvrirent leurs grandes ailes; unis en de grands cercles, ils prirent leur essor sur les ailes

du vent et, avec le tourbillon, devinrent une chose seule. Les animaux s'éloignèrent en hurlant, et en courant à travers l'eau, le vent, le feu. Toute la forêt et l'air et tout furent un hurlement, unique, formidable. Les animaux se précipitèrent dans l'orage, dont eux-mêmes devinrent un élément palpitant et sonore. L'homme seul restait seul, muet, immobile, incapable de crier son angoisse, incapable de mouvoir sa terreur.

Alors il se tourna vers la femme qui, debout, pâle et tremblante, attendait. Leurs corps ondoyaient avec le vent et se tordaient comme les flammes. Tous les membres vibraient sur le rythme uranique de la nature en fureur. Et leurs bouches s'ouvrirent. Et le cri sauveur sortit. Et il fut plus fort que les mugissements de la terre et la voix des flammes et de l'eau et du vent. Tous les cris et les rires et les pleurs de la nature passèrent dans leur voix, et dans le rythme de leurs corps vibrants. Trois fois leurs mains se joignirent. Trois fois de leurs pieds ils frappèrent la terre. Trois fois ils exhalèrent en cris immenses leur âme libérée, communiant *enfin* avec toute la vie qui les environnait. L'homme à la toison rouge comme un sang éblouissant, prit la femme dans ses bras ; hurlant ils s'enfuirent sur les ailes du vent, en répétant avec leurs corps furieux le mouvement des arbres, pour ne pas être vaincus et anéantis, et en surpassant avec leurs cris tous les cris de la nature.

Avec toute la nature ils ne firent plus qu'une chose seule : l'expression unique et rythmée d'une âme unique et immense.

C'est ainsi que la Terre extériorisa dans l'homme son appel impétueux à l'Harmonie, qu'on appelle Musique. Dans sa première nuit d'angoisse, l'homme connut la nécessité du Rythme et du Chant, pour s'unir à toutes les créatures, pour résister à toutes les hostilités. Le souvenir profond de cette connaissance, pendant les orages de l'air et les orages de son âme, le poussa à répéter les mêmes gestes devant les mêmes terreurs, et peu à peu, en se compliquant avec l'âme des temps, il détermina l'évolution de la Musique.

*
* *

Une fois fondu dans la nature en fureur et avec elle devenu, par sa propre exaspération, une chose unique, l'homme initié au grand mystère de l'harmonie dans la nature — c'est-à-dire de l'unité retrouvée avec les choses environnantes — n'oublia plus la sagesse acquise. Il avait appris la joie et la douleur, en apprenant leur extériorisation par les gestes et par la voix. Il avait appris le *mouvement extatique* des nuits éclairées par les yeux amoureux des étoiles, et le *mouvement orgiastique* des choses

enchaînées par le rythme tumultueux de l'orage. Il avait appris la danse. Et jamais il ne put l'oublier.

La grande clef des mystères lui était donnée. Et quand le couple devint une famille, puis un peuple, puis une race, dans cette danse qui exprimait sa joie, dans cette danse qui exprimait sa douleur, qui seule revenait devant les yeux brûlés par le désir; dans la fièvre de son délire anxieux, se révéla à lui, confusément mais impérieusement, la raison primordiale de son être, l'essence uranique de son existence, l'unité de sa personne que l'isolement d'avec les hommes et les choses environnantes accablait.

La ὀργή lui était révélée ; la Fureur, la puissance invisible et suprême qui était en lui se réveillait, et en se réveillant l'enchaînait avec les choses extérieures et l'attirait par un attrait continuel, inextinguible comme une soif mortelle, d'où surgissait, comme d'un abîme insondable, sa douleur. Dans la Fureur il oubliait cette douleur, s'unissait avec toute la création, et son âme riait et pleurait, satisfaite et ardente. Devant ses yeux voilés par ses flammes intérieures paraissait le fantôme blanc de l'unité. La folie uranique saisissait à jamais l'individu. Les hommes et les animaux et les végétaux et les pierres, toujours détachés, individualisés dans la souffrance, c'est-à-dire dans l'insatisfait primordial et éternel de leur séparation, se heurtaient, se mêlaient, se fondaient. Le grand creuset était la nature. Le grand feu était la ὀργή, la Fureur, la puissance sublime qui formait de toutes choses un corps invisible et magnifique qui ouvrait ses mains innombrables vers les espaces infinis et faisait flotter sa chevelure vers le soleil, ou vers les étoiles dans les cieux infinis.

Ayant appris que par sa danse il oubliait la faim, la soif et la fatigue, qu'il s'oubliait lui-même, l'homme salua avec de grands cris chaque réveil de la Bête irrésistible et unique. Par les longues mélancolies de la séparation et par le désir nostalgique et perpétuel de la grande Fureur, il avait appris aussi plusieurs choses qui étonnaient son âme. Il avait appris la peur. Et la nuit, lorsque des voix insidieuses le faisaient tressaillir dans son sommeil, que des mains tremblantes de femme l'étreignaient, que son enfant terrifié s'attachait à lui, il sentait dans sa bouche sèche et amère le désir violent de cette sublime Fureur, seule, dans la joie et dans la douleur, capable de l'unir à toutes choses, et qui, en allégeant le poids même de sa chair lourde et tremblante, lui faisait oublier la peur, la faim, la soif et la fatigue.

Alors violemment il aspira à cet état d'orgie, qui était le repos de tout son être. Il commença à aimer son désir, il com-

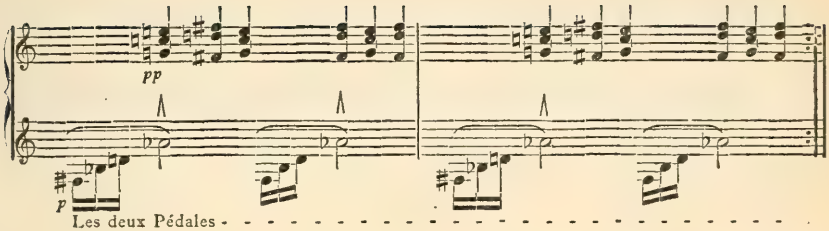
mença dans les moments terribles de sa solitude à invoquer l'objet de son aspiration la plus profonde. Et lorsque son âme s'ouvrait, telle une fleur libérée du vert sombre et humide de la plante, lorsque le soleil, comme un bon pasteur, chassait les brebis à la longue laine du brouillard insidieux qui avait enveloppé et accablé le cœur de la terre, l'homme répétait le mouvement des arbres tout frissonnant de plaisir. Il imitait aussi leur désespoir lorsque le vent agitait leurs chevelures et tordait leurs membres. Il imitait la voix du vent à travers les arbres et sur les rochers immobiles, sombres et lumineux, qui pleuraient et riaient de leurs couleurs dans la nuit et dans le soleil. Son corps connaissait le *rythme* du soleil et de la nuit, pour s'unir à toutes les choses et aussi aux autres hommes, seuls et craintifs comme lui. Sa bouche connaissait le son qui s'unifiait avec le rythme de son corps et de toutes les choses. Et son âme connaissait l'aspiration suprême, l'aspiration apaisante, l'aspiration au bonheur, à la Orghé, à la puissance invisible et sublime qui était dans toutes les choses et sortait de toutes les choses en les unissant : l'aspiration au divin. Cette puissance est celle du Feu qui est contenu dans chaque atome, qui est la monade de vie, qui est la vie, car tout existe par l'aspiration à l'état de suprême légèreté, d'extrême subtilisation à l'état de feu. Le Feu est le grand synthétiseur, la grande âme du monde que la danse symbolise. L'homme apprit à le saluer, en riant et en pleurant, par les rythmes unis de son corps, de sa voix et de l'élan de son âme.

Il connut ainsi l'aspiration à Dieu, et l'exprima dans la conscience et dans la science acquises de la Danse et du Chant.

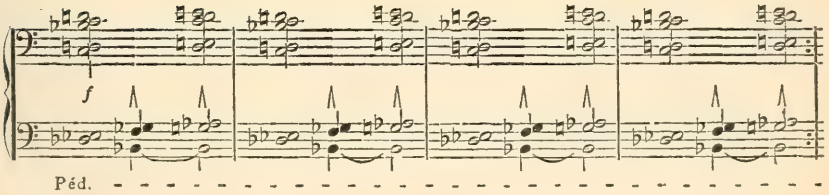
RICCIOTTO CANUDO.

CLOCHES

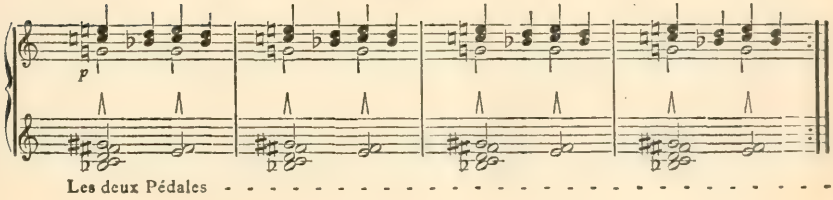
I



II

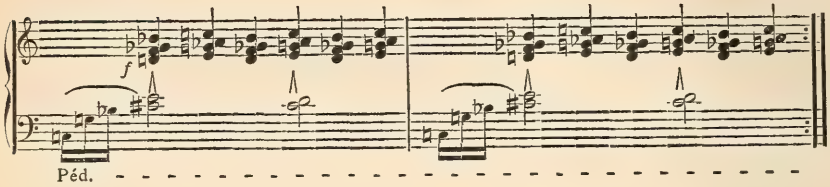


III

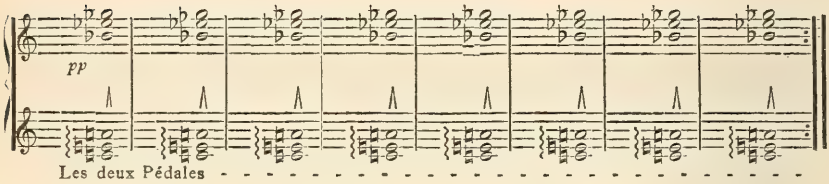


BOSTON PUBLIC LIBRARY

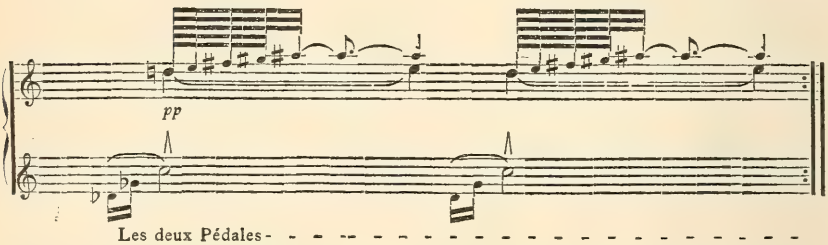
IV



V



VI



JEAN MARNOLD.

IMPRESSIONS MUSICALES

A PROPOS D'UNE SYMPHONIE PATHÉTIQUE

A M. Lionel Dauriac, au psychologue de l'« Essai sur l'Esprit musical ».

Elle paraît d'actualité, puisqu'elle est pathétique — et qu'elle est russe...

Elle est aimée de tous les virtuoses du bâton de mesure, de tous ceux qui jouent de l'orchestre ou qui, plus subtilement, s'amusent à jouer au *Kapellmeister* devant un orchestre éprouvé qu'ils suivent en ayant l'air de le conduire : sport nouveau, très répandu dans les deux mondes !

Mais pourquoi cette prédilection ? Serait-ce parce que lesdits virtuoses, dont le geste est beau, trouvent, dans ces quatre morceaux mystérieux, ample matière à brillants contrastes ? Et, d'abord, comment une Symphonie, un poème instrumental sans paroles, peut-il être dit *pathétique* ? Qu'est-ce que le *pathétique* ?

Nous manquons ici du traité classique, analogue à celui que le rhéteur grec Longin, traduit par Despréaux, écrivit *sur le Sublime :* depuis les Anciens, qui cultivaient mieux que nous le jardin de l'éloquence et les fleurs, encore fraîches, de la rhétorique, on cause, on dispute, sans se mettre absolument d'accord sur le domaine circonscrit par ce grand mot ; et les Encyclopédistes n'ont fait que délayer les Anciens ; mais, après quelques hésitations scolastiques, le romantique Jean-Jacques, cité par M. Charles Malherbe, a dit en mélomane : « Le vrai pathétique est dans l'accent passionné qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse, en aucune manière, en donner la loi... » C'est toujours le transport d'enthousiasme, l'*œstre* admiré par la sagesse des Anciens. Et le plus spontané disciple de Jean-Jacques, Beethoven jeune a donné cette épithète à son *Opus 13*, à cette *Sonate* immortelle que Risler joue loyalement et dont l'inventeur Mathis Lussy scande à nouveau les mesures selon

les lois récentes de l'Anacrouse. Mais, chez Beethoven, les meilleurs interprètes ont remarqué, d'accord avec Rubinstein, que l'épithète s'appliquait à tel morceau (le premier), plutôt qu'à toute la *Sonate pathétique*... La Symphonie, au contraire, semble revendiquer cet attribut pour sa personne tout entière. Et c'est là sa plus réelle originalité.

L'*Op. 74* n'est pas seulement la dernière des six symphonies écrites par Tschaïkowsky ; elle est le dernier ouvrage qu'il composa, qu'il entendit même : car l'auteur mourait du choléra le 6 novembre 1893, vingt-deux jours après en avoir dirigé la première audition ! Œuvre suprême, et, biographiquement déjà, pathétique ! Mais l'artiste n'avait pu prévoir ce dénouement... Il faut chercher ailleurs les raisons d'un secret que la musique seule laisse entrevoir sans l'expliquer. D'un éclectisme assez inégal et surfait, la *Symphonie pathétique* est telle *par sa construction même ;* c'est son *plan* qui lui communique l'émotion que chacun de ses quatre morceaux laisserait indécise : par un artifice poétique, et qui paraîtra *littéraire* aux musiciens purs, le symphoniste a rejeté le mouvement lent à la fin de son œuvre ; et, succédant aux chaleureuses et faciles mélodies du premier temps, à la joliesse printanière du second, à la marche violente du troisième, ce *lamento* final prend l'aspect d'une conclusion mineure et désolée : sa place lui confère une allure d'étoile éteinte, de métaphore ambitieuse, le ton d'un ultime chapitre, à points suspensifs, dans un roman pessimiste ; c'est une vie d'artiste qui succombe ou de héros qui survit à son rêve :

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras...

Tel est l'étrange pouvoir de suggestion de l'art musical ! Et c'est là que nous voulions vite aboutir, afin de compléter nos impressions de l'année dernière, déjà si lointaines (1) ! Une seule modification de *plan* suffit à faire parler *autrement* la forme, à bouleverser la technique, à défigurer la *physionomie* sonore, aussi discrète qu'un silence !

A la *Symphonie pathétique*, un auditeur intelligent reproche de n'être que « l'illustration extérieure d'un drame que l'on ne devine pas » (2). Mais la musique sans programme peut-elle fournir autre chose ? Propose-t-elle même une « illustration » ?

(1) Cf., dans le *Ménestrel* (août-novembre 1904), notre série d'études et d'impressions sur la *physionomie* de la Musique.

(2) Expression de notre confrère J. Jemain à propos de la *Symphonie pathétique* dirigée aux Concerts Lamoureux par le maestro Mascagni, le dimanche 22 janvier 1905.

La musique est moins un décor expressif qu'une atmosphère suggestive : c'est le parfum qui réveille l'âme par les sens. Un tableau sans titre ne vous livre point son sujet particulier ; mais il vous impose, au moins, des formes précises (1) ; les mots d'une page descriptive, en vers ou en prose, demeurent bien généraux et bien vagues : un romancier nous a-t-il fort avancés quand il a poussé l'indiscrétion jusqu'à nous suggérer d'un mot la couleur des yeux et des cheveux de son héroïne ? Mais, au moins, savons-nous pertinemment qu'il s'agit d'une héroïne... et qu'elle a les yeux gris, les cheveux châtains ! — Tandis que la lente rêverie du vieil Hans Sachs amoureux de la jeune Eva ne livre rien de son sublime renoncement.

Impuissante à trahir son secret, la musique la plus volontairement *pathétique* semble seulement nous dire : « En m'écoutant, votre âme est libre de préciser le poème. Je suis la physionomie mobile : mettez un caractère sur mon visage et faites-en le miroir d'une âme ! Je fournis la nuance : ajoutez la ligne. A chacun sa chimère — et son rêve ! »

RAYMOND BOUYER.

(1) A propos de la « musique à programme », M. Saint-Saëns rapprochait déjà (dans *Harmonie et Mélodie*, en 1885) la musique de la peinture ; mais la plus vague peinture, sans notice explicative, est plus explicite que toute musique, — un Monticelli seul excepté !

L'OPÉRA POPULAIRE A VENISE

FRANCESCO CAVALLI.

Les théâtres d'opéra vénitiens furent les premiers théâtres d'opéra réguliers et publics (1). Tous les théâtres qui avaient été ouverts jusque-là étaient aristocratiques. Ainsi, le grand théâtre Barberini à Rome, qui, malgré ses 3.500 places, était un théâtre d'invités. Une anecdote nous montre, pendant une représentation, en 1639, le maître du logis, le cardinal Antonio Barberini, futur archevêque de Reims, chassant à coups de bâton un de ses invités, un jeune homme de bonne mine, pour faire de la place aux gens de marque.

Désormais, à Venise, c'est le peuple qui a son théâtre d'opéra. Il paye : il est maître chez lui. Monteverdi, établi à Venise depuis 1613, avait prévu cette transformation artistique et sociale, et il semblait l'appeler depuis longtemps ; car il écrivait déjà en 1607 ces lignes si nouvelles pour son siècle : « Les hommes de science protestent que le peuple se trompe, et ne saurait juger. Non, le peuple a raison ; et s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire. »

Le peuple eut-il raison ? On peut le discuter. Mais ce qui est certain, c'est qu'il força l'élite à se taire, et qu'il transforma l'opéra à son image.

*
* *

Venise était alors une ville d'environ 150.000 habitants, — la troisième d'Italie pour la population. Elle eut, pendant un temps, jusqu'à huit théâtres d'opéra à la fois. Ils jouaient de la Saint-Etienne (26 décembre) à la fin mars, du deuxième dimanche de Pâques au 15 juin, et 15 septembre à la fin novembre. Le prix des places était d'environ deux lires. Les bourgeois avaient l'habitude d'y venir en famille avec leurs femmes et leurs enfants. Les nobles se crurent de bonne heure obligés à

(1) Le premier théâtre public d'opéra à Venise, le S. Cassiano Nuovo, s'ouvrit en 1637.

posséder des loges ; et il est bien probable que, dès l'origine, s'établit la coutume, que mentionne Burney, un siècle après, de laisser entrer le peuple sans payer. Burney ajoute même que, de son temps, « lorsqu'une loge, appartenant à une famille noble, n'était point occupée, le directeur de l'Opéra permettait aux gondoliers de s'y installer ».

Un tel public, véritablement populaire, ne pouvait manquer de marquer de son empreinte tous ceux qui travaillaient pour lui, poètes et musiciens. L'opéra, composé jusque-là pour des sociétés de grands seigneurs et de lettrés, en fut aussitôt changé de fond en comble. Au lieu des froides et nobles mythologies, au lieu des allégories néo-antiques de Florence et de Rome, les poètes vénitiens s'attaquent à l'histoire. Le premier et le plus grand, le collaborateur de Monteverdi, le poète de cet admirable *Couronnement de Poppée* (1642), dont la *Schola* faisait entendre, l'an dernier, quelques fragments, — Francesco Busenello, a une vérité d'observation et une psychologie presque shakspeariennes. Nul ne l'égala en cela ; mais tous eurent, comme lui, le goût du mouvement et de la vie. L'histoire était pour eux une mine d'épisodes extraordinaires; ils y faisaient choix des aventures les plus romanesques et des catastrophes les plus épouvantables. Cela ne suffisait pas encore à l'amusement de ces grands enfants : ils y ajoutaient tout ce que leur imagination pouvait inventer de morts, de conjurations, d'intrigues, d'imbroglios, de niaiseries colossales. Et le monde étant épuisé, ils avaient recours à l'autre monde, au fantastique, au surnaturel, aux magiciennes, aux incantations de sorcières. Si l'on veut chercher les origines du romantisme au théâtre d'opéra, — de ce romantisme qui a pris un tel développement, entre 1770 et 1820, dans les *Singspiele* allemands, — on peut le trouver ici déjà, en pleine floraison.

A côté de cela, le besoin national de la bouffonnerie, la tradition de la *commedia dell' arte*, remplit les opéras vénitiens de scènes et de personnages burlesques, de bègues, de sourds, d'infirmes grotesques, d'idiots exhilarants. C'est un mélange de grand opéra et de parodie d'opéra. Il y a là quelque chose de l'opérette d'Offenbach : c'est ce comique de *la Belle Hélène*, qui consiste à montrer les héros de l'antiquité dans des postures ridicules (1).

(1) On trouvera, dans la remarquable étude de M. Hermann Kretzschmar sur l'*Opéra vénitien*, une analyse sommaire de ces principaux livrets d'opéras, dont les poètes les plus connus se nomment Cicognini, Minato, Faustini, Piantanida. (*Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, février 1892.)

Ni les auteurs ni le public ne pouvaient prendre ces œuvres au sérieux. Ils cherchaient à s'amuser, et ils y réussissaient largement. D'ailleurs, dans cet imbroglio, il y a beaucoup de trouvailles, de situations dramatiques ou comiques, et d'observations vraies. Tout en parlant de Rome ou de la Grèce, ils prennent leurs modèles autour d'eux, auprès d'eux, parmi leurs contemporains ; et la Venise d'alors, cette grande mascarade perpétuelle, pleine de fantoches, d'intrigues, de coups de poignards et de pitreries de foire, revit et grouille dans ces opéras d'une façon amusante. Impossible d'être sévère pour un tel art. Il vit : c'est l'essentiel.

*
* *

Les musiciens ne furent pas moins transformés que les poètes. Ils durent compter désormais avec le public. Les théâtres n'étaient plus soutenus par l'argent des grands seigneurs ; il leur fallait subsister avec leurs propres ressources, et vivre de ce qu'ils gagnaient. Ils avaient donc grand besoin d'œuvres — bonnes ou mauvaises, originales ou non — qui eussent cette première qualité : de réussir. Monteverdi et ses contemporains en prenaient à leur aise, quand ils avaient à écrire des pièces ; ils pouvaient, au besoin, se payer le luxe de n'être pas compris. De plus, ils disposaient de tous les moyens instrumentaux et vocaux qui leur étaient nécessaires. Ils écrivaient pour eux, et ne se gênaient en rien. — Tout cela fut changé. Les musiciens de Venise durent s'accommoder des moyens très restreints de leurs théâtres (1), et plaire au grand public. Cette obligation, assez saine après tout, quand il s'agit du théâtre, dont la première loi est d'être compris de tous, les conduisit à chercher passionnément l'effet théâtral, et tout ce qui agit sur la foule de la façon la plus immédiate et la plus saisissante. Elle leur fit aussi parler la langue de tous : ils puisèrent aux sources populaires des rythmes et des mélodies.

Cavalli fut l'homme par excellence que réclamait cet art nouveau. Il était un génie populaire et fait pour inaugurer l'opéra ouvert au peuple.

Ces distinctions d'art populaire et d'art aristocratique ne sont pas, comme on pourrait croire, des inventions modernes. Elles ne sont pas seulement des distinctions sociales ; ce sont, bien plus encore, des catégories d'esprits absolument opposés ; et on les retrouve dans toute la suite de l'histoire de

(1) L'obligation la plus fâcheuse fut de se passer des chœurs. Ils coûtaient cher. On n'en vit plus, à partir de 1650, dans les opéras vénitiens.

l'art. Je suis persuadé que la plupart des discussions musicales : Ramistes contre Gluckistes, Debussystes contre Wagnériens, se ramènent au fond à cette grande question de l'art aristocratique et de l'art populaire. Il ne s'agit pas du public qui peut, ou non, assister à ces spectacles : il s'agit de la conception de l'artiste, qui — s'il est dramaturge — ne peut écrire son œuvre sans penser à un public idéal : populaire ou aristocratique; il s'agit, par suite, du style qu'il adoptera, pour s'en faire comprendre ; et il s'agit, en fin de compte, de son tempérament, qui lui dicte ce style et le rapproche ou de la foule ou de l'élite. Gluck, qui concevait ses œuvres pour des foules assemblées dans de vastes théâtres à la façon des Grecs, — Gluck, qui, par suite, écrivait à grands traits, par grandes masses, larges, rudes, heurtées, un peu lourdes, grandioses, était populaire d'instinct et de volonté. Rameau, plus raffiné, plus complexe, plus nuancé, voulait un public plus musicien et plus aristocratique. De même, c'est à tort qu'aujourd'hui on reproche, en France, à Wagner son orchestre compact, l'unité massive de ses œuvres, l'insistance acharnée de ses motifs, la lourdeur de sa déclamation, ses effets appuyés. C'était ainsi qu'il fallait écrire pour ses immenses *Festspiele*. Eût-on voulu qu'il écrivît pour un public de musique de chambre ?

Les mêmes observations peuvent être faites au sujet des musiciens italiens du XVIIe siècle. Monteverdi, qui le premier conçut l'importance du peuple en art et qui entrevit les temps nouveaux, fut pourtant, par les conditions où il passa la plus grande partie de sa vie, par ses habitudes d'esprit, par son génie subtil, toujours à la recherche de nuances nouvelles, plus justes et plus fines, un artiste aristocratique. Cavalli, par opposition avec Monteverdi, son maître, fut le premier grand musicien populaire au théâtre.

Populaire, il l'est, non seulement parce qu'il met en musique des pièces qui sont à la portée du peuple, des sortes de mélodrames et d'opérettes ; — non seulement parce qu'il tire parti de motifs musicaux populaires, mais parce que le style naturel où il écrit est fait pour être immédiatement compris de tous, et pour porter, si grand que soit le théâtre, jusqu'aux dernières places des amphithéâtres et du parterre. Ce sont des mélodies à lignes nettes, d'un dessin presque élémentaire le plus souvent, avec des rythmes accusés : nul doute sur ce qu'elles expriment. Il n'y a pas là ces expressions flottantes à dessein et complexes que Monteverdi emploie dans son *Couronnement de Poppée*, pour rendre des âmes troubles et doubles, comme celles d'Othon ou de Poppée. Cavalli voit clair, net et fort. Ses personnages ne sont pas des êtres de roman, avec des dessous

mystérieux. Il les campe sur le théâtre, en pleine lumière ; et ils agissent avec une fougue sans pareille. — On comprend que l'admirable *Couronnement de Poppée* de Monteverdi ait fait si peu de bruit dans son temps, et que le *Jason* de Cavalli, non moins admirable, mais d'un genre tout différent, ait au contraire triomphé pendant trente ans, dans toute l'Italie et au dehors (1).

***

Cavalli (2) écrivit 39 opéras, dont aucun ne fut publié; mais il fut bien partagé par le sort ; car on en a conservé 26 à la bibliothèque S. Marco de Venise : le premier, de 1639 ; le dernier, de 1670. Ces partitions manuscrites sont souvent autographes et nous révèlent sa façon de composer. Elle est prodigieusement italienne ; elle fait penser à Rossini, qui, dans sa jeunesse, prenait à peine le temps de lire ses *libretti* avant d'en écrire la musique. On connaît cette anecdote : Rossini, étant au lit, venait d'écrire un trio d'opéra ; le trio vint à tomber sous le lit : — plutôt que de se lever pour le ramasser, Rossini aima mieux en écrire un autre, tout nouveau. Cavalli est de cette force. Il écrit du premier jet ; il est si pressé d'écrire qu'il lui arrive, comme le montre M. Kretzschmar, d'écrire bravement un duo, puis, arrivé à la fin, de s'apercevoir qu'il y avait trois personnages en scène, et non pas deux ; alors il rature son duo et écrit un trio (3). Cela lui prenait moins de temps encore que de réfléchir avant d'écrire. — Et ce détestable système ne prouve pas contre la valeur de ses œuvres : il prouve pour son génie exceptionnel et prime-sautier.

Je n'ai pas la prétention d'étudier la suite de ces 39 pièces, dont la première, *le Nozze di Teti e Peleo* (1639), semble avoir inauguré dans le monde le nom d'*opéra*. Je renvoie pour cette analyse à l'excellent travail de M. Kretzschmar sur Cavalli. Je voudrais seulement examiner ici deux de ses meilleures œuvres qui pourront servir comme spécimens de son talent.

La première est le fameux *Giasone* (1649), le plus célèbre de tous ses opéras.

Le poème, qui est de Cicognini, est plein de coq-à-l'âne, de scènes baroques et burlesques ; le manque de goût en est parfait.

(1) Joué à Venise en 1649, il fut donné, dès l'année suivante, à Munich et à Vienne.

(2) Pier-Francesco Caletti Bruni, dit Cavalli, né en 1599 à Crema, mort en 1676 à Venise, où il fut tour à tour chanteur de Saint-Marc, deuxième organiste (1640), premier organiste (1665), et maître de chapelle (1668).

(3) Dans le morceau final de *Calisto* (1652).

Mais il y a là, comme toujours dans ces pièces vénitiennes, beaucoup d'intelligence psychologique, d'observation, de vie, et même de pensée. Si l'on voulait dégager du chaos de sottises amoncelées par les écrivains italiens de cette époque tout ce qu'ils ont dit de fin, de vrai, et parfois de profond, on serait bien surpris. On ne peut pas s'être gaspillé davantage que ne l'ont fait ces Italiens du XVIIe siècle, bien doués et paresseux.

On trouve de tout dans le *Giasone* de Cicognini : des dialogues sentencieux à la Corneille :

Hercule : Le sage peut dominer les étoiles.
Beppo : Oui, si l'étoile du savoir l'assiste.
Hercule : L'usage de la raison est commun à tous.
Beppo : Chacun présume agir avec la raison.
Hercule : Qui suit ses sens bannit la raison.
Beppo : Les sens sont la raison de qui les suit.

On trouve des caractères vivants et passionnés :

Médée : Egée, tu es roi, tu as grandeur, pouvoir, beauté, tu as toutes les qualités du monde, tu m'as aimée, je t'ai aimé ; tu as été toujours fidèle, loyal et constant envers moi, jamais tu ne m'as offensée, fût-ce seulement en pensée,... tout cela est vrai, tout cela est vrai, tout, tout est ainsi ; — mais si l'amour a disparu de moi, si je ne peux plus t'aimer, qu'est-ce que je puis faire, qu'est-ce que tu ferais, toi ?

Egée, désespéré, lui demande une grâce.

Médée : Parle, mais à condition que ce ne soit pas d'amour. Si tu me parles d'amour, je ne t'écoute pas, je m'en vais, adieu !...

Egée la supplie de le tuer. Médée y consent, elle prend l'épée qu'il lui tend, la lève pour frapper, puis brusquement la jette à terre, et s'en va, en haussant les épaules :

Ah ! tu es fou !

Les caractères sont vrais, même quand les situations ne le sont pas. Le goût de l'extravagant l'emporte dans l'intrigue ; mais le naturel italien ne se perd presque jamais dans la peinture des personnages. Voici Jason qui, depuis des mois, a une maîtresse, dont il n'a jamais vu les traits, et dont il ne sait pas le nom. Médée lui reproche d'avoir déshonoré cette femme, et elle veut qu'il répare son tort en l'épousant.

Jason : La dame est noble ?
Médée : Egale à toi.
Jason : Je suis fils de roi.
Médée : Egale à toi.

Jason demande à la voir. Médée lui présente sa nourrice Delfa. Jason rit et n'en croit rien. Alors, Médée :

Jason, Jason, mon âme, cette fille, qui, languissant d'amour, la nuit, a partagé ton lit, celle que tu as rendue mère, celle qui à ta foi confia son honneur, celle que tu appelais ta déesse et ton cœur, celle à qui tu juras, parmi les secrètes délices, un amour éternel, Jason, mon âme, mon espoir, mon idole, ta femme, ton bien, celle-là, celle-là, — c'est moi !

Cri de Jason. Air. Duo, etc.

La scène est d'une invraisemblance presque ridicule ; et pourtant elle est pleine de talent et prête admirablement à l'expression musicale.

Pour la partie comique, voici Oreste, qui, indigné de la légèreté des femmes, s'écrie : « Avant que j'en serve encore une, je veux bien devenir boiteux, louche et bossu » (*gobbo*).

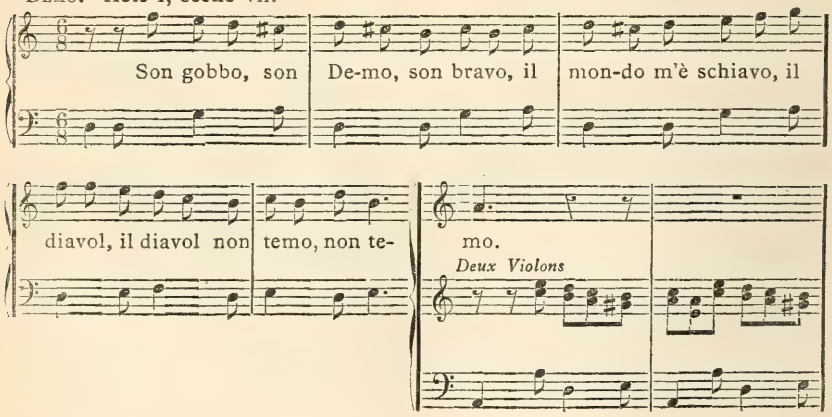
Aussitôt surgit un *gobbo*, le bossu et bègue Demo. Il prétend qu'Oreste l'a appelé. Oreste ne comprend rien à ses aboiements :

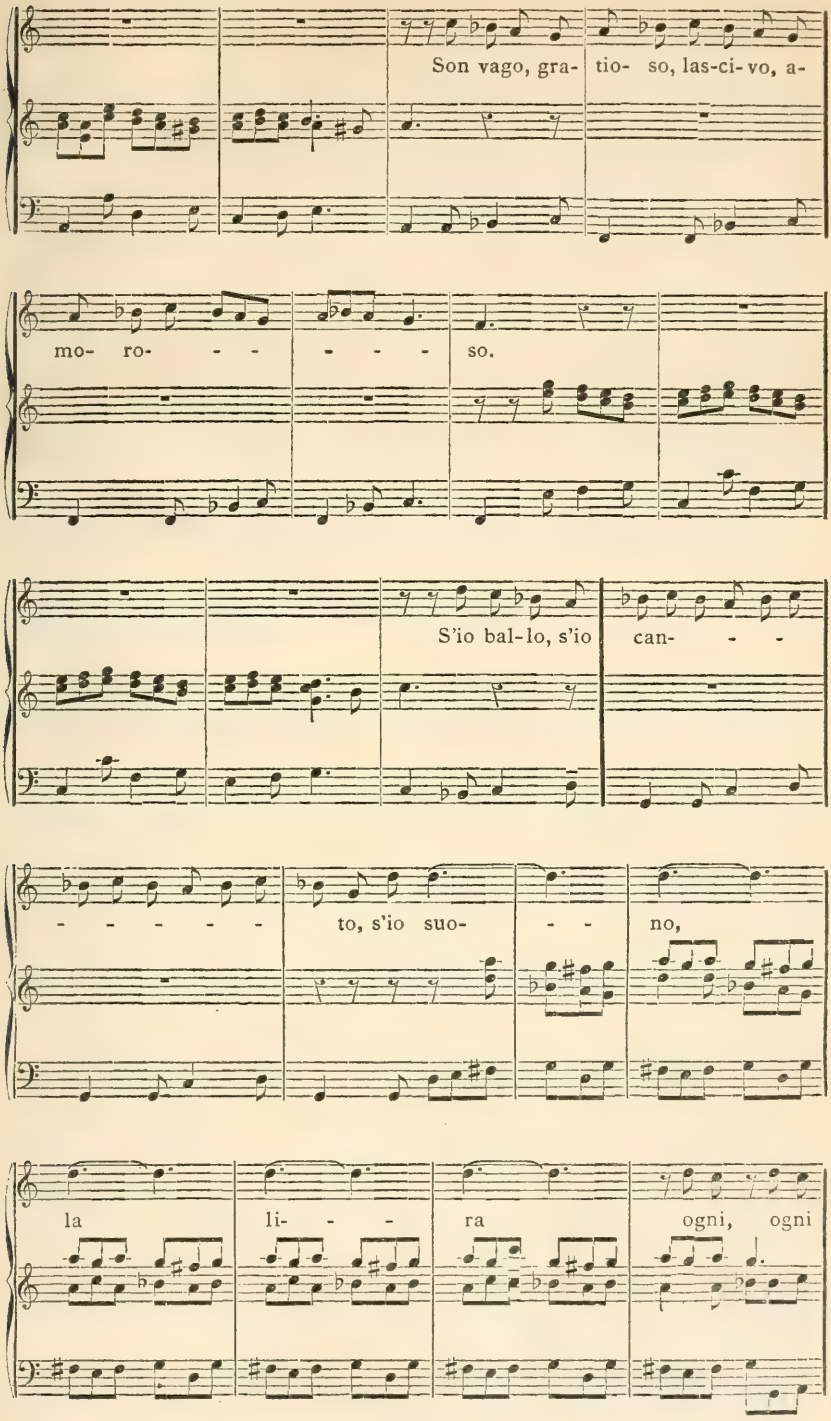
Demo (furieux) : *Non m'inte-te-te... ah! non m'intendi* ? (Est-ce que tu ne m'entends pas ? »)

Oreste : Moi ? — Ah ! je croyais que tu appelais un chien !

Alors Demo chante un air vif et comique : « *Son gobbo, son Demo, son bravo* », — un air bègue naturellement, accompagné de deux violons, qui répondent à la voix et bavardent ensemble, avec une verve et une hâblerie joyeuse, qui fait penser un peu à l'entrain endiablé du *Barbier* de Rossini. Comme on s'y attend, au milieu de son chant, le bègue échoue piteusement contre certains mots, et Oreste doit lui en souffler la fin. Le musicien sait habilement tirer parti de cet effet comique, pour faire attendre la cadence.

Demo. Acte I, scène vii.




Son vago, gra- tio- so, las-ci-vo, a-
mo- ro- - - - - - so.
S'io bal-lo, s'io can- - -
- - - - - - to, s'io suo- - - no,
la li- - - ra ogni, ogni

dama per me o-gni, o-gni da-ma per me ar-

de e so.. so.. so.. so.. so.. so.. ardee so.

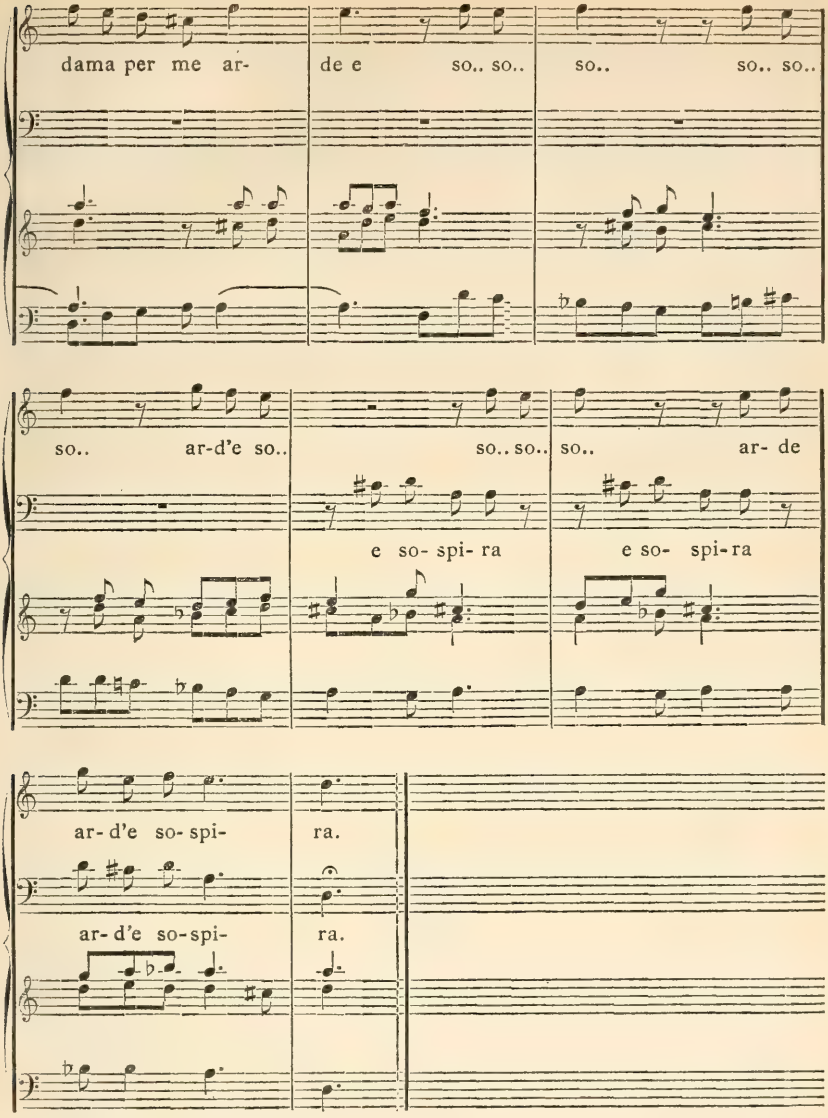
ORESTE.

so so so.. ar-de ar- de e so- spi-

E so- spi- ra e so- spi- ra ar- d'e so- spi-

ra, o- gni o-gni dama per me o-gni o-gni

ra



A la fin, Demo se fâche et veut se battre contre Oreste. Oreste cherche à l'apaiser et se fait très humble : le matamore devient outrecuidant. Il daigne accepter pourtant ses excuses et reprend la conversation ; mais, au bout d'un instant, brusquement, s'écrie : « Ha ! Ha ! qu'est-ce que je sens ? Ma fureur ne s'est pas encore tout à fait apaisée. Laisse-toi donner au moins un coup d'épée ! » Oreste proteste. Et comme Demo insiste, Oreste met la main à l'épée. Aussitôt le sang

de Demo se calme : « J'oubliais, dit-il... Je n'en tue qu'un par jour. » — Oreste finit par accabler d'injures Demo, qui, bégayant de plus en plus, s'humilie, confondu, tandis qu'Oreste se moque de lui, en singeant son bégaiement.

Ailleurs, le bègue s'en va furieux, sans avoir réussi à dire le mot qu'il voulait. Mais, un moment après, il surgit de la coulisse, et le crie, triomphant.

Nous voilà loin des correctes tragédies florentines. C'est l'opéra bouffe. Et à côté de ces scènes comiques, voici des scènes fantastiques. C'est exactement le même mélange de bouffonnerie et de surnaturel que l'on trouve, à la fin du XVIIIe siècle, dans le *Singspiel* allemand, d'où sortira l'opéra romantique.

(*A suivre.*) ROMAIN ROLLAND.

MIETTES HISTORIQUES

CORRESPONDANCE THÉATRALE DU XVIIe SIÈCLE

IV

J'arrive à la dernière partie de la correspondance du Conseiller au Grand Conseil du Roy, personnage qui eut certainement son heure de célébrité dans les coulisses de l'Opéra.

« Le « Samedy, 28 janvier 1696 » il écrivait à l'abbé Dubos :

Jai envoié chez Monsr Gendron qui a rescu vostre pacquet. Je vous ai envoie par la voie de Mr du Rosai le Jason que mons^r Rousseau mavoit donne et je vous envoie par la poste la reponce a vostre livre que M^r Le premier président vient de me mettre entre les mains. Jason ne se soutient que sur 12 a 13 cent francs (1).

« Quelque envie que vous aies pour Colasse et moi pour Mr de Francinne je croi que nous perdrons nostre proces. Ce nest pas quil ny ait unne recit du prologue en basse chantee par Mlle Desmatins quon ecoute avec plaisir aussi bien que le recit des Tauraux et quelques endroits d'Ipsipile, mais le reste est il me semble sans aucun agrement pour le chant et napproche pas de la haute opinion quil setoit acquise par le bel endroit de Thetis et Pelee et la belle scene des Saisons de Thevenard et de Mlle Morau. En attendant vostre advis apres la lecture de Jason, je suis. »

L'insuccès de l'opéra de Jean-Baptiste Rousseau et Colasse devint tel que l'on dut cesser les représentations au bout de moins de trois semaines. En dépit de ses relations amicales avec les auteurs, Ladvocat parle de cette chute d'un cœur léger :

« Ce 6 feb^r a Paris 1696.

« Enfin monsieur Jason expira hier. Il na laissé en mourant que 700 livres et le parterre et les loges en chanterent le libera

(1) Il faut remarquer que cette recette, qui paraît maigre à Ladvocat, ne devait pas être beaucoup au-dessous de la moyenne, pour l'époque.

ou la delivrance pour lennuy quil leurs a causé pendant sa vie sans baucoup de regret. Nous avons leu mons^r du Rosay et moy vostre critique comme unne des meilleures que vous aies faittes et des plus judicieuses. Je nay peu encore rendre vostre lettre au Sr Roussau qui particippe si fort aux louanges quon donne a lautheur de Polixenne quil oublie le mauvais succes de sa piece. On dit pourtant que le cinq^eme acte nest pas de la force des autres mais au surplus il sest plus attaché a imiter Monsr de Corneille que Racinne. Je vous en dirai davantage quand je laurai veu.

« On joura mardi les Saisons et lon repete Ariadne et Bacchus quon espère donner le 20 du present (1). On a repete dans mon cabinet les airs de violon qui mont paru des meilleurs, les chœurs en sont tres baux, pour les Rolles on en est pas si content, peut etre que le 3, 4 et 5e acte seront plus baux, ainsi soit-il. Pour les vers ils sont des plus courts et le sujet de la piece est incriticable, rien ne si fait que par les dieux, Junon prend la figure de Dircee, elle endort Ariadne, les songes font paroistre Bacchus amoureux de Dircee. Ariadne se reveille, Lamour la detrompe et lui fait conoitre la fourberie de Junon. Geralde eveque de Cahors et magicien dans la piece veut endiabler Bacchus mais ses charmes paroissent impuissants. Il fait venir Alecton qui met en fureur Ariadne qui veut *tout tuer hors Bacchus* pour laquelle elle a « dilucida intervalla ». Junon fait revenir Dircee qui etoit chez les anciens un poete corinthien et dans la piece un confidente DAriadne. Bacchus desarme Ariadne qui se veut poignarder. Adraste amant d'Ariadne et prince d'Itaque inconnu pour tel chez les anciens et qui a pris des aisles pour venir de la mer dIonie 500 bonnes lieues distante de Naxe dans la mer Egee ou est la scene croit que Bacchus avec le poignard qui luy voit en sa main en veut tuer Ariadne, se bat avec ses amis contre la troupe de Bacchus qui en demeure vainqueur et revenant en temoigner sa joie a Ariadne qui le veut tuer dans sa fureur, Adraste arrive expirant aux pieds dAriadne des blessures de Bacchus. Jupiter descend du ciel qui commande a Bacchus depouser Ariadne. Junon ni est plus contraire les dieux etant pour elle. Mercure par la longueur de son caducee guerit Ariadne de sa fureur. Bacchus et Ariadne chantent ensemble :

Amour cher autheur de ma peinne
Exprime en ce moment mes transports amoureux
Recompense de si baux feux
En unissant nos cœurs dune éternelle chaine.

(1) On ne joua cet ouvrage que le 8 mars.

« Le Roy qui s'appelle Ænarus aussi inconnu pour estre roy de Naxe que Dircee sa sœur et Geralde magicien et Adraste sen rejouit avec les suivt^s de Bacchus et les sujets du roy forment des dances. Deux amours viennent decoiffer Ariadne et portent dans le ciel sa coeffure. Mlle Desmatins qui a perdu tous ses cheveux restera sur le Theatre en attendant son bonnet de nuit qui pourra l'enrumer a force de lattendre attendu que les demoiselles

Abandonne leurs ames
Aux charmes des amours,
Sans leur aimable flame
On na point dheureux jours.

« La coeffure est changé en couronne detoilles et l'opera finira. »

Cette petite critique avant la lettre de l'ouvrage de Saint-Jean et Marais n'est-elle pas délicieuse ? Ne la dirait-on pas sortie de la plume d'un précurseur de Willy ? Elle condamna dans le raccourci de sa raillerie qui ne va pas sans insinuations risquées, la faiblesse de conception des librettistes de l'époque. A ce point de vue, elle devance son temps et met en évidence un esprit critique avisé.

Une semaine plus tard, dans une nouvelle épître à Dubos, Ladvocat fournit des renseignements qui ont la plus grande valeur, attendu qu'ils fixent des jours de « jeu » et précisent des détails ignorés jusqu'ici :

« A Paris ce Lundi 13me [février 1696].

« Je vous suis infiniment redevable de vostre present. Nous boirons bien a vostre santé pourveu quil arrive demain a bon port. Jay rendu avant hier vostre lettre au Sr Rousseau et je nay pu trouver le temps de parler a Mr de Longepierre que Mlle Rochois ma assuré etre toujours a Versaille. On a recommence mardi les Saisons (1) qui continuront jusques au vingt trois que lon donnera Ariadne et Bacchus et lon espere jouer tous les jours jusques au Jubilé cest a dire le jeudi, vendredy, les dimanche et mardi et le samedi, lundi, mercredi les Saisons avec une scene de Porsonnac (2) chantee par Dumenil et quel-

(1) Par conséquent, le 7 février 1696.

(2) *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet de Molière et de Lulli. Personne n'a signalé cette « mise » à l'Opéra d'un fragment de la fameuse farce que Diderot regardait comme un chef-d'œuvre. Clément et Larousse n'en parlent qu'à la date de 1716.

que entree comique et apres le Jubilé les 15 jours qui resteront jusques a la semaine de la Passion les Saisons ou Ariadne sil plaist, mais on refera aux Saisons un quatrieme acte tout nouveau pour apres Pasques, videbitur. Je ne scais pas ce que vous a pu mander Mr Rosay que je ne pus rencontrer hier chez luy et qui ne ma pas encor envoie la critique pour Polixene ou jay eté. Il me semble que quelque bien conduitte que ce soit unne piece pour les vers les sentiments et la diction, quand elle manque par la catastrophe cest une marque que lautheur a mal choisi son sujet. Jattendrai que vous soies a Paris pour y remarquer vous mesme des manque de preparations a certains incidents outres et peu vraisemblables qui empecheront les bons connoisseurs de donner leurs suffrages a unne piece qui finit aussi mal que celle la. Je ne croi pas vous avoir mandé que Mlle Desmatins faisoit aux Saisons le rolle de Mlle Rochois et quelle sest attiree lapprobation de tout le monde.

« Je nai pu encore aller chez Mr le pr president etant occuppe au Conslle mais jay fait remarque lacronisme de Jules capit. et de Josime dont lun vivoit en 255 et lautre en 425. Jay parle au Sr Gendron de lhistoire des medecins et ma promis de vous escrire. Je vous repond monsr que le Sr Roussau nabandonnera point le métier et quil ne croit pas quil luy soit arrive aucun accident. Il nest pas garant si le public ne se connoit pas aux bonnes choses. Pour Iphigenie le 5 acte est commence et nest pas achevé. Duché travaille a un ballet ou comedie en cinq actes dont il y en a trois de faits. Monsr de Francinne nest pas encor determiné a qui il le donnera a composer en musique. Colasse travaille au ballet de la Naissance de Venus (1) dont il a fait deux actes quon dit etre tres baux. Il y mettra des airs de violon de Mr de Lully. Le poete est le mesme que celui des Saisons. Neptune aime Amphitrite qui est aimée de Neree lequel dans sa jalousie predit à Amphitrite l'inconstance de Neptune. Venus arrive, Neptune en est épris, Mercure apprend en vain a Neptune que Jupiter en veut disposer. Neptune a recours a Eole qui fait soulever les vents. Junon sen mesle au III pour Vulcain qui nest pas rescu agreablement de Venus. Enfin Venus voiant les deux frères prets a se faire a son sujet un des plus cruelles guerres ou meme lunivers ne pouroit manquer detre fort interessé, Jupiter, Neptune, Melius consultés et pour le bien de Lunivers font epouser Venus a Vulcain et Amphitrite a Neptune et Neree a Dorise.

(1) *La Naissance de Vénus*, opéra en 5 actes avec un prologue, livret de l'abbé Pic, musique de Colasse, représenté à l'Académie royale de Musique le 1er mai 1696.

« Je lis presentement l'histoire evangelique de Dom Peseron mais je ne sais si je suis de son advis sur l'adoption de Tibere par Neron. Il y a encor quelque chose de particulier que je vous mandre quand je le relirai pour lexaminer, il en vaut bien la peinne. Je suis. »

Dans la lettre précédente nous avons vu de nouveau Ladvocat juger railleusement J.-B. Rousseau, qu'il ne tenait point alors pour un dramaturge de mérite. Sous ce même j our, et à des mois de distance, nous allons le retrouver encore avec son franc-parler teinté de moquerie :

« Ce Jeudi 15 octobre [1696].

« Je suis arrivé hycy mons^r^ dimanche a cinq heures et ne fus point a lopera ou estoit Monsr du Rosai. Je le vis le lundi a laudiance et lapres midi nous fumes dans mon cabinet 4 bonnes heures ou nous entretimmes de vous. Je suis convenu avec luy de vous representer ce quHesiode a appris a tous ceux qui lont voulu lire quil y avoit dans le monde deux sorte de personnes. Les uns scavent prendre conseil deux-mesme et les autres qui suivent celuy quon a la bonte de leurs vouloir bien donner en amy. Il y a aussy des Abes a simple tonsure irresolus sur le choix des finances qui ne scavent que par géni interesses pour eux meme sils niront point au Fort levesque apres setre mis dans quelque bonne affaire ou ils esperoint entretenir unne des grandes queus de lopera ou s'ils ne seroint point plus idoines apres unne bonne education estant Liberaux a trouver deux mesme lart de faire de bons vers. Enfin apres unne meure et serieuse reflection precedee dunne rettraite eloignee de Paris on sexamine et lon se persuade quetant doué dunne heureuse memoire nourrie des sucs de Racinne et de Corneille assaisonnee de la lecture des meilleurs autheurs en fait de poesie on sera capable dadjouter quelque chose a lart de *netre pas* inferieur a ceux qui nous ont precede his positis. Petrarque dans un epistre a un sien amy advoue qu'il auroit beaucoup de peinne sil vouloit faire des vers a sen metamorphoser en vers a soie et qu'il sabilleroit plus tost en mouche a miel qui habit aures, etc. On peut devenir orateur sans avoir de naturel a leloquence parce que lon peut suppleer au deffaut de la nature mais lon ne peut etre poete sans genie dont rien ne peut tenir la place et au deffaut duquel tout lart nest pas capable de suppleer. Igneus est olli vi-

gor, etc. Tel fut parmi nous Racan (1). Il nen scavoit asseurement pas tant que labbé dont je vous parle mais il etait poete et sil eut des concurrents il eut peu de semblables et vous aves fort bien conceu vous meme que les vers ne sont pas supportables quand ils ne sont que mediocres et quils sont ridicules dés qu'ils ne sont pas admirables. Vous scaves Monsr que Pindare se crut au dessus de Bacchilide (2) et de Simonide (3) quod ipse naturâ carmen sevibat illi exorte capandant quam a magistris didicerunt etc. La version de Hidorius conseiller est raportée par Rossius qui vous sera libre de lire.

« On espere jeudy prochain donner le ballet du Triomphe de Lamour (4), les habits que jay veu me paroissent asses bien imagines pour la pièce des flatteurs. Nayant point veu Roussau je ne vous en puis que mander, mais j'aurois bien a vous prier de me procurer pour de largent unne edition du livre de Monsr. Bayle (5) et du Thesaurus Brandeburgient a moins que vous ne me croies asses riche pour nen pouvoir pas esperer meilleur marché que chez Amisson. Je croois que vous scavies que Ma belle sœur fut accouchee dun gros garçon qui a fort pleuré la bonne nourriture quelle luy donna in utero.

« Vous scaves que lempereur a acceptté la neutralite dItalie et que le comte de St-Pierre et le comte de Mansfel sont en otage en attendant la ratification de lempereur et du roi Despagne. On attend la duchesse de Bourgogne a Fontainebleau le 4 ou le cinq du courant. On croit que le roy partira incontinent apres pour Versaille ayant ressenti quelques attaques de goutte. M. Labbe Pelletier frère du ministre mourut hier dapoplexie a midi. On dit que ceux Damsterdam pretendent obliger les etats dhollande a representer a lempereur quils accep-

(1) Honoré de Bueil, marquis de Racan, ne méritait pas d'être taxé de génie, mais il est certain qu'il fut poète-né et qu'il montra dans ses œuvres, non seulement beaucoup de charme, un vif amour de la nature, mais encore une douce mélodie qui fait songer à un Lamartine d'un autre âge.

(2) Bacchylides, poète lyrique grec, né dans l'île de Céos et qui vécut à la cour d'Hiéron, tyran de Syracuse.

(3) Simonide, oncle de Bacchylides, poète également et ancien directeur des chœurs aux fêtes d'Apollon.

(4) *Le Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet en cinq actes, paroles de Benserade et Quinault, musique de Lulli, représenté à Saint-Germain-en-Laye le 21 janvier 1681. Ce ballet eut un énorme succès et fut constamment repris pendant trente ans.

(5) Pierre Bayle, philosophe français (1647-1706). Il s'agissait là probablement d'un des petits ouvrages publiés par Bayle à Rotterdam, où il s'était retiré.

tent les propositions que le Sr de Calliere (1) leurs a faittes comme tres resonables et quil en doibt faire le meme comme luy etant tres avantageuses.

« Nostre famille vous salue. »

Je ne saurais dire exactement quel est l'abbé que visait Ladvocat dans sa lettre, encore qu'il me paraît probable que ses critiques s'adressaient à l'abbé Pic, librettiste fort médiocre et plein d'outrecuidance, ou à l'abbé Boyer, autre librettiste sans talent.

La dernière missive que je vais donner a été écrite par le conseiller durant des vacances passées en Bourgogne l'année suivante et elle était adressée à « l'Abbé du Bos rue du Roule, a la seconde porte cochère, a Paris ». Elle est intéressante et d'une jolie tournure :

« Ce Vendredy 14 juin [1697].

« Je nay reçeu vostre lettre dattee du samedy huitieme quajourdhuy et dans ce moment je suis pressé de vous faire reponce par le meme homme qui nous la aportee. Tout ce qua peu faire le reverend pere cest de croire qu'il y avoit unne fontaine de Jouvence ou elle aimeroit mieux aller quaux eaux de Vichy. Je suis ravi que Sublignon dance et sexerce et je suis mesme bien aise quelle vous plaise et je suis fort persuadé que vous la laisseries moins reposer que moy et quelle profiteroit asseurement mieux de vos assiduites que des miennes.

« Je souhaitte que Monsr Rousseau reussisse dans les empiriques comme il nen nest pas lautheur quant a linvention cela ne lui oteroit point celle que son flatteur lui a meritee. Mais si Adonis venoit a netre pas aplaudi, comme on la beaucoup proné je crois qun second acces pourroit mettre sa reputation a lagonie. Je vous dispense de mecrire des nouvelles, nous en recevons hycy deux fois la semaine mais jay peinne a me persuader quil narive point de tourmente dans la mer orageuse de Lopera. Asseurement que vous naves pas ete aussi assidu a Meduse (2) que vous le seres a Armide (3) ou lon vous pourra apprendre

(1) François de Callières, diplomate français, fils du maréchal de bataille des armées de Louis XIV. Il fut ministre plénipotentiaire en Hollande et prit une part active aux conférences qui précédèrent la paix de Ryswick.

(2) *Méduse*, tragédie lyrique en 5 actes, avec un prologue, paroles de l'abbé Boyer, musique de Gervais, représentée à l'Académie de Musique le 13 janvier 1697.

(3) Il s'agit là d'une reprise de l'ouvrage de Lulli.

le present que Mr de Franc. aura fait a Labbé Boier pour lapplaudissement que les gascons ont fait de cet opera. Jespere etre hycy encor douze ou 13 jours et jespere de recevoir encor de vos lettres. On peut ecrire le mercredy et vendredy par la poste de Bourgogne qui passe a Villeneuve le Guiastou Laguerre selon le vulgaire et adresser vos lettres a Mr Michel officier de La feu reinne et je vous prie de navoir aucunne peur de me chagrinner. Je consens mesme que vous noublies pas la grande fille comme vous aves fait et que vous asseures Mr Brissonnet de mes amities. Mais en verite il falloit me mander sil a eu cette charge de Maistre des requestes en question ou unne autre.

« Apres cela monsr je nai plus qua vous remercier de mavoir donne vos 3 Tomes de Lhistoire des scavants cest un vrai parterre pour la diversitte des fleurs et la variete des fruits y tient lieu dunne bibliotheque. Ce nest pas quil ny eut hycy des historiens, les gentilshommes des environs en sont fournis. Ainsi monsieur au chagrin pres de netre pas aupres de ses amis et Amies la solitude en seroit fort agreable. Je suis. »

Le véritable Opéra fondé par Lulli rue de Vaugirard et inauguré le vendredi 11 novembre 1672 avait grandi très vite en vingt-cinq années. Véritable créatrice de mœurs spéciales, aussi bien dans le monde de la cour que dans celui de la ville, à l'époque où Ladvocat se faisait le colporteur des nouvelles glanées dans les coulisses, dans les salons et dans son propre cabinet, lieu de rendez-vous des auteurs et des artistes, l'Académie Royale de Musique était devenue la préoccupation de beaucoup d'esprits. Depuis qu'il avait été transporté à la Salle du Palais-Royal en 1673, l'Opéra formait un centre d'intrigues, de convoitises, de rendez-vous galants, et lorsque M. de Francine en devint directeur, il était déjà un État dans l'État.

De cette époque lointaine il ne reste pas grand'chose, à telle enseigne que les historiens n'ont presque rien trouvé à dire d'exact. Il n'était donc pas inutile de publier ces quelques lettres d'un Conseiller au Grand Conseil du Roi, homme remuant s'il en fut, puisqu'elles précisaient des dates discutées, des détails ignorés, et qu'elles donnaient une physionomie curieuse de la vie à l'Opéra au XVIIe siècle. A ce point de vue, je crois avoir, par mon modeste apport, ouvert un champ nouveau, et je serai heureux si j'ai su piquer la curiosité des chercheurs.

MARTIAL TENEO.

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Schola Cantorum. — Mme Yvette Guilbert et les Chanteurs de Saint-Gervais. — Soirées d'Art. — M. Calvocoressi. — Maurice Ravel et Ricardo Viñes. — La *Mort de Tintagilès.*

Au **Concert Chevillard** du 24 décembre, M. van Dyck attirait des flots d'auditeurs et faisait merveille encore avec ce qui lui reste de voix, cependant que M. **Colonne**, dévotement, fêtait Noël avec le concours de Bach, Hændel, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, César Franck et Fauré. Et le 31 décembre je retrouvais, au **Concert Chevillard**, la *Symphonie* de Franck, toujours admirable et de mieux en mieux interprétée. Qui donc médisait de l'orchestration du « père Franck » ? Il m'a semblé cette fois que le premier mouvement avait des sonorités magnifiques ; surtout au retour de la première idée, exposée en canon par les trombones et trompettes, et enveloppée d'un frémissement de cordes qui, par influence, prend le timbre des cuivres : on croit voir un brocart royal où se détache, éclat sur éclat, un dessin de vieil or. Le second mouvement a été pris un peu plus vite que de coutume, ce qui me plaît assez, car ce morceau, par sa structure comme par son caractère, tient autant du scherzo que de l'andante. Seul le finale ne me semble pas digne des autres parties de ce chef-d'œuvre : car son idée principale, d'ailleurs aimable, revient avec quelque insistance et quelque fracas inutile. Je ne sais trop si la *Symphonie* de Franck ne devait pas clore l'ère de la symphonie : ce serait une belle fin, et il me semble difficile de renouveler encore une forme qui vraiment a beaucoup donné déjà. Mais on ne sait jamais...

La *Nuit sur le Mont-Chauve*, de Moussorgsky, me plaît beaucoup mieux à l'orchestre qu'au piano ; or l'orchestration est de Rimsky-Korsakof. On y trouve un charmant motif de danse, une fanfare qui annonce congrûment Tchernobog (le dieu noir), un sabbat peu coloré, et un joli lever du jour, où la clarinette et la flûte chantent avec une douceur presque berliozienne ;

tout cela un peu grêle, douloureux et souffreteux, écrit sans doute entre deux accès de fièvre, dans une chambre d'auberge, par cet enfant perdu, cœur tendre et capricieux, qui ne sut jamais s'accommoder de la vie.

C'est M. Chevillard qui avait orchestré les 4 *Esquisses* de Schumann, pour le piano-pédalier, que nous entendîmes ensuite : orchestration très sobre et peut-être respectueuse à l'excès de cette uniformité de timbre qui est le défaut du piano ; mais cette volontaire discrétion est en soi fort louable et a donné plus de prix à des pages d'un coloris charmant dans la 2e et la 4e *Esquisse*. Après quoi, retour offensif de Wagner, magnifiquement interprété d'ailleurs par M. Fröhlich.

Le 7 janvier, au Concert Chevillard, la *Damnation de Faust*, de Berlioz, avec Mme Gaétane Vicq, MM. Delmas, Laffitte et Petit (admirable interprétation). Et le 14 aussi.

Le 7 janvier, au Concert Colonne, la *Damnation de Faust*, de Berlioz. Et le 14 aussi.

Indifférent à ces records, j'aime mieux revenir à des concerts où l'on nous fit entendre des musiques plus anciennes, plus fraîches par conséquent. D'abord celui de la **Schola Cantorum**, le 29 décembre, tout entier religieux : il commençait par sept pièces de chant grégorien, dont l'exécution a fait le plus grand honneur à la classe de Mme Jumel et à M. Gastoué, qui dirigeait ce petit chœur. Il y avait là des mélodies de l'époque romane, très fermes et simples de contour, et d'autres plus anciennes et pour moi plus plaisantes, avec la richesse byzantine de leurs vocalises, où l'on put admirer la pureté de voix exquise de Mme Jumel (oui, je sais, cela n'est pas liturgique ; mais le rigorisme qui proscrit aujourd'hui les voix féminines n'existait pas aux temps d'innocence). Venaient ensuite quatre motets, dont les plus beaux sont certainement ceux de Josquin, avec l'élan de ses voix ferventes, et de Vittoria, grave et sombre ; il y a dans Palestrina plus de facilité, un dessin gracieux et une aimable abondance de détails : quelque chose de la manière de Raphaël, et un soupçon d'indifférence. L'intermède fut un Noël flamand du xve siècle, chanté avec agrément par Mlle Maurat et Mme Marthe Legrand, et la *Passacaille* de Bach, où M. Guilmant montra la plus ingénieuse variété de registration. C'était un magnifique prélude à l'*Actus tragicus*, l'œuvre la plus expressive peut-être, la plus sobre et la plus serrée que Bach ait jamais écrite. Tout porte ici, parce que tout est à sa place ; les airs, comme dans le drame musical moderne, reçoivent leur forme des paroles mêmes, au lieu de s'astreindre à la règle italienne des reprises. Toute la cantate d'ailleurs (et par là se justifie son titre) a un caractère dramatique qui amène des libertés d'écriture fort expressives : comme cette vocalise des sopranos, prière d'espoir après un chœur d'épouvante, qui reste isolée et plane, la basse continue elle-même se taisant pour l'écouter. Berlioz n'a jamais rien inventé de plus saisissant. Ce qu'il eût moins aimé certes, c'est le chœur final sur le mot *Amen*, fort vigoureux, mais qui lui eût semblé un retour à la scolastique. Il eût été touché jusqu'aux larmes par la voix et le style de Mme Marthe Legrand. MM. Cazeneuve et Bourgeois méritent beaucoup d'éloges aussi, et l'orchestre, sous la direction de Marcel Labey, a été très net et précis.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, qui pour Noël nous avaient fait entendre, à la chapelle de la Sorbonne, une belle messe de **Guerrero**, paraissaient le 30 décembre sur la petite estrade des Agriculteurs, à côté de Mme **Yvette Guilbert**. Il s'agissait, en effet, de chansons, mais de chansons anciennes : une société vient de se former pour recueillir et faire connaître les trésors d'un genre où nous avons toujours excellé. Le concert commençait par quatre chansons du xvie siècle (retrouvées et publiées par M. Henry Expert),

signées des noms illustres de Costeley, Roland de Lassus, Claude Lejeune et Clément Janequin, le plus gracieux de tous, peut-être; elles furent interprétées avec une aisance et une souplesse dignes de l'ancienne renommée des Chanteurs de Saint-Gervais. Mme Yvette Guilbert ne remonte guère au delà du XVIIIe siècle, en quoi elle a bien raison, car le XVIIe, représenté à ce même concert par des airs galants et un peu cérémonieux de Boesset, n'a rien qui annonce la chanson moderne ; au lieu que l'époque de Louis XV connut comme nous l'art des sous-entendus. C'est encore une grivoiserie assez naïve, sans doute, et mêlée de pastorale à la Florian; nous faisons mieux aujourd'hui, ou tout au moins plus fort. Que l'on compare la *Peureuse*, « chanson favorite de Mme Dubarry », et son maternel dénouement, à telle chanson du répertoire ancien, je veux dire moderne, d'Yvette Guilbert, par exemple à ce fiacre symboliquement jaune dont elle nous contait jadis la meurtrière odyssée : on conclura que les plus égarées des Minnes d'aujourd'hui n'ont plus peur de rien, même en voiture ; ce qui prouve la délicatesse de nos mœurs. Mais, au fond, c'est bien la même sorte d'esprit, et l'interprétation, avec quelques nuances, doit être identique. Mme Yvette Guilbert m'y a paru aussi précise et mordante qu'autrefois, et plus fine. Ce n'est plus cette diction martelée qui, mettant tout en valeur, atteignait fatalement aussi le mot à effet double ou triple ; c'est un art bien plus délicat, qui souligne à propos ; et c'est une variété d'intonations qui fait entendre tout sans exagérer rien ; avec cela un masque puissamment expressif, également propre au comique et au tragique, et des gestes volontairement dégingandés, d'une bouffonnerie inimitable. Mme Yvette Guilbert porte à sa perfection un genre qui, traité par elle, me paraît hautement artistique.

Soirées d'Art. — Nous approchons des derniers quatuors, et le parfait ensemble, la sûreté de style et la profondeur d'émotion du quatuor Capet sont de plus en plus admirables. On a beaucoup applaudi, le 21 décembre, Mlle Long pour son interprétation élégante de pièces de Fauré, Scarlatti et Saint-Saëns, et, le 28, M. Fröhlich dans les six *Mélodies religieuses* de Beethoven (traduites par Mme Chevillard), ainsi que Mlle Emma Grégoire dans la *Vie d'une femme* de Schumann. Le 4 janvier, la pianiste était Mme Thérèse Stiévenard, qui joue avec charme et simplicité l'*Impromptu* en *fa* dièse majeur de Chopin et la *Bourrée fantasque* de Chabrier. Elle accompagne, dans la seconde *Sonate* de Hændel, M. Gillet, qui enlève les arpèges et batteries avec une virtuosité étourdissante (or le hautbois ne se prête pas à ces jeux avec la docilité du violon ou de la clarinette) et a de plus un son ample et nourri, peut-être un peu tendu parfois. Mlle Jeanne Raunay chante avec un lyrisme délicat et contenu le troublant *Mariage des Roses* de César Franck : sujet digne de Verlaine, vers de mirliton, musique candide. Elle donne beaucoup d'accent à une mélodie de Boussion, simple d'inspiration et aussi d'harmonie, assez plaisante, et à une autre du même auteur, dont je ne goûte pas trop l'effort tragique. Elle a une variété de ton et une conviction admirable dans le poème mélodique de Beethoven, *A la bien-aimée absente*. Et nous étions ainsi fort bien préparés à entendre le quatorzième *Quatuor*, interrompu par la sortie malencontreuse d'auditeurs inexperts qui crurent l'œuvre terminée après son cinquième mouvement, mais joué avec une gravité, une dignité, un ensemble et une entente de la perspective musicale qui se manifestèrent particulièrement dans la sombre fugue du début, et dans l'andante plus doux, comme brisé de tendresse. Ces derniers *Quatuors* de Beethoven marquent probablement le plus grand effort que la musique ait fait pour traduire les émotions profondes de l'âme humaine ; et non seulement ses émotions, mais ses méditations

aussi, et les bons propos qui succèdent à l'épreuve. Chacun de ces poèmes musicaux est comme un dialogue entre l'homme et sa conscience, ou son Dieu, pour parler le langage de Beethoven. Musique avant tout intérieure, et religieuse à la manière protestante. Musique étroitement attachée à la vie humaine, qui est toute sa substance et dont elle pose sans cesse les douloureuses interrogations. Testament moral d'une âme haute et sévère, que les meilleurs d'entre nous peuvent aimer, et que les autres admirent avec componction.

LOUIS LALOY.

Ecole des Hautes Études sociales. — Dans une sobre et substantielle « lecture », M. Calvocoressi évoque les chants et danses populaires de la Grèce actuelle et appelle de ses vœux une renaissance de la musique hellène. Délicatement harmonisés par MM. Ingelbrecht et Ravel, interprétés avec goût par Mlles Thomasset et M. Rœlens (remplaçant au pied levé M. Sandré), ces chants et danses ont plu par le caprice déjà semi-oriental de leur mélancolie ou de leur animation.

J. CH.

Apôtre de la musique russe, M. **Calvocoressi** allait, le 11 décembre, porter la bonne parole à l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine. Il était tout indiqué, à la fois par les circonstances et par la vérité même, de montrer l'art russe puisant sa force aux sources populaires. C'est ce que M. Calvocoressi a fort bien su faire, en une causerie fort appréciée du public, et que suivirent des auditions de chants populaires et d'œuvres de Moussorgsky, Borodine, Balakiref, Rimsky-Korsakof et Akimenko. Mlle Babaïan et M. Mougounian ont dû bisser un charmant duo, et Mlle Thomasset a eu le plus grand succès dans la *Reine de la Mer* de Borodine, le *Chant d'amour* de Balakiref, et deux belles mélodies d'Akimenko. L'éblouissante *Islamey*, de Balakiref, jouée par M. Viñès avec une aisance souveraine et une verve incroyable, a porté l'enthousiasme à son comble.

L. L.

La mélodie populaire refleurit. Récemment, Mme Yvette Guilbert faisait applaudir, rue d'Athènes, des chansons du XVIIIe siècle, délicieusement harmonisées par Déodat de Séverac ; le 6 janvier, c'était la *Société Nationale* qui mettait au programme de son premier concert, des *chansons bretonnes* avec adaptation française et harmonisation de Paul **Ladmirault**. La musicalité de M. Ladmirault – musicalité qualifiée naguère par M. Debussy de « rêveuse et fine, comme un peu peureuse de se trop formuler » — est bien celle qui convient à ces vieux chants populaires, patrimoine d'une race et l'essence même de son génie. Aussi ces *chansons bretonnes* furent-elles, par lui, enguirlandées d'harmonies rares, avec le même soin pieux des maîtres d'autrefois lorsqu'ils ornaient d'enluminures les missels. Mlle Marie Lasne les chanta avec expression et dans un sentiment juste, et M. Louis Aubert tint le piano d'accompagnement avec infiniment de délicatesse.

Parmi les compositeurs de la jeune école, M. Maurice **Ravel** est un de ceux dont les œuvres sont, à bon droit, attendues avec une impatiente curiosité. Cette fois il s'agissait de pièces pour piano : *Miroirs. Noctuelles* et *Une barque sur l'Océan* me semblent écrites dans le genre de virtuosité tout particulier des *Jeux d'eau* du même auteur. Mais *Oiseaux tristes*, la *Vallée des Cloches* et *Alborada*, plus simples de lignes, sont vraiment d'une originalité puissante; la dernière surtout, par sa verve rythmique et aussi par sa netteté de construction, est extrêmement savoureuse. Elle fut, du reste, redemandée, et l'on sait qu'à *la Nationale* les « bis » ont une tout autre valeur que dans maint endroit où ce n'est pas toujours l'œuvre la

meilleure qui reçoit le meilleur accueil. J'ajoute que dans chacune de ces pièces — qui paraîtront prochainement chez l'éditeur Demets — le piano est traité avec une entente merveilleuse de ses moyens : Liszt moderne. Quant à M. Ricardo Viñes, il faut le féliciter, non point de son prestigieux talent aujourd'hui universellement reconnu, mais de sa vaillance à lutter pour la bonne cause : je veux dire pour le succès de notre jeune école. Je ne m'appesantirai donc pas sur la manière extraordinairement aisée et vivante dont il a joué les *Miroirs*. Cet artiste semble fait pour interpréter cette musique comme cette musique semble faite pour être interprétée par lui. C'est tout dire.

Bonne exécution d'une *Sonate* piano et violon de M. P. **Le Flem**, par MM. Masson et Lefeuve. L'auteur est très jeune, me dit-on ; c'est à cela qu'il faut attribuer sans doute certaines incohérences et le manque d'équilibre de cette œuvre qui, je me hâte de le dire, présente par ailleurs de réelles qualités. Et, pour finir, le *Premier quatuor* de V. d'Indy, dans lequel MM. Lejeune, Claveau, Drouet, de Bruyn s'employèrent courageusement.

JEAN POUEIGH.

La mort de Tintagiles. — « Ma chère Ouvreuse, venez donc aux Mathurins. Devant une assistance panachée, empanachée (Américaines éclatantes, gens de lettres et musiciens, peintres de mondaines et modèles d'iceulx), Georgette Leblanc interprète l'angoissante légende de Mæterlinck, pieusement commentée par les musiques de M. Nouguès dont les connaisseurs m'ont déclaré apprécier l'atmosphère mystérieuse et qui me charme par l'intelligente déclamation des récitatifs.

« Faut-il avouer que Georgette Leblanc me les fait parfois oublier, à moi profane, ces musiques ? Blanche à éblouir, sous de lourdes étoffes où le rose cramoisi et le rouge ancien s'affrontent — intervalle de seconde risqué et magnifique — elle est une Ygraine dont les beaux bras faibles se meurtrissent à la porte de fer ; une tragique et tendre sœur qui meurt dans sa chevelure blonde, après des brisements d'ongles contre la porte terrible, après des cris et des plaintes dont le publie demeure un long instant frémissant et silencieux.

« Your loving,

« COLETTE ».

A L'OPÉRA-COMIQUE

Henri Cain et **Ch.-M. Widor** : *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, scènes de la vie maritime. — **Matrat** et **Gabriel Pierné** : *La Coupe enchantée*, d'après La Fontaine.

Le sujet des *Pêcheurs de Saint-Jean* (de Luz) me rappelle une nouvelle du délicieux et trop rare Emile Pouvillon : *Idylle en Quercy*. Mais ici ce n'est plus le brave Jeantil qui aime Suzon, la fille à Ittié, le maître de la Borde-Longue. C'est Jacques, le bon marin, que son cœur fiance à Marie-Anne, l'héritière de son propre patron Jean-Pierre. Pêcheur et laboureur ne veulent pas pour gendre un sans-le-sou. La résistance exaspère l'amour, et l'on se rencontre, qui dans un ravin touffu, qui sur la grève par miracle déserte. Mais il faut, pour vaincre l'obstination d'un père trop prudent, que Jeantil fasse sauter la courroie de la mécanique prête à dévorer le bras d'Ittié, et que Jacques arme le bateau de sauvetage dont il est patron (et non pilote, comme dit M. Cain), pour secourir Jean-Pierre. Et la nouvelle de Pouvillon

est d'une naïveté subtile et d'une rusticité raffinée, qui font penser à Théocrite. Et le drame de M. Cain ne manque pas de couleur, mais cette couleur est grosse, comme il convient au théatre, et elle ne pénètre pas le sujet, elle l'encadre plutôt, et lui est superposée : c'est un vieux cantique, puis une chanson de matelot, puis le baptême du nouveau bateau de Jean-Pierre ; c'est encore une scène de cabaret, et des chants d'ivrognes ; et c'est enfin la marche de Noël, et les petits enfants costumés en Rois Mages. Mais cet ensemble un peu composite ne manque ni de force ni d'agrément. C'est une scène fort dramatique que celle où Jacques, fou de désespoir, va boire avec les autres et chanter leurs chansons, se prend de querelle avec Jean-Pierre et tire son couteau, puis brusquement, à la vue de sa mère, se retrouve faible et honteux, et sanglote comme un enfant. M. Salignac s'y est montré excellent acteur, et les mouvements de la foule, partagée entre la peur et le désir de désarmer le furieux, ont été d'une vérité saisissante. Plus loin, lorsque Jacques est allé trouver son amie, toute seule à la maison où le père n'est pas encore revenu, et qu'il est reparti, l'injure à la bouche, parce qu'elle se refuse à fuir avec lui, c'est un joli tableau, et bien émouvant, que l'entrée des petits mendiants de Noël qui chantent leur cantique à la jeune fille souriante et navrée. Et puis, ce qui me plaît en tout cela, c'est qu'on n'y rencontre pas l'ombre d'un symbole. Oh ! les braves gens qui se contentent d'être des hommes, et de souffrir, et de s'efforcer, et de s'entendre enfin, sans vouloir personnifier à nos yeux ébahis la Souffrance, ou l'Abnégation, la Soif de l'or, ou le Salut par l'amour ! Comme on se sent à l'aise avec eux, comme on les prend volontiers en pitié, et comme on les aimerait, s'ils parlaient seulement (O Monsieur Henri Cain, exaucez ma prière à votre prochain livret) une langue un peu moins conventionnelle. Certes cette prose est meilleure que celle d'un Zola ou d'un Charpentier : plus ferme d'abord, exempte de toute phraséologie montmartroise, et par endroits énergique. Il me plaît que Marie-Anne appelle la mer « chienne, gueuse, tueuse, infâme », et les paroles des diverses chansons insérées dans la pièce sont le plus souvent d'une simplicité populaire et charmante. Mais je ne serai tranquille que le jour où un matelot amoureux ne parlera plus de « ce divin baiser où tressaille son âme », ni du « rire d'enfant dont est fait son bonheur ». Combien je préfère les simples lignes de Pouvillon, et cette fuite virginale :

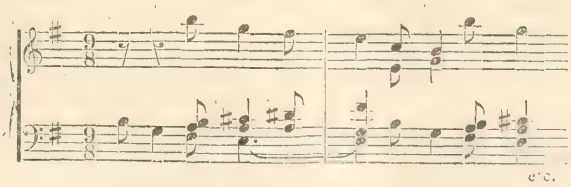
Elle se levait, mais il la retint de force et garda ses mains prisonnières dans les siennes. « Suzon, Suzon », s'écrie-t-il, et il attire sa poitrine sur sa poitrine, ses lèvres sur ses lèvres. Elle résiste ; son sein timide, sa lèvre ignorante se dérobent à l'étreinte; avertie par l'instinct de la pudeur, elle échappe aux prises de son amant. Dépité de sa faiblesse, honteux, celui-ci s'éloigne à son tour.

Quand donc pourra-t-on s'aimer au théâtre, sans grands gestes, sans « folle étreinte », sans invocations au ciel, et, pour tout dire, sans « duo » ?

Sur ce poème inégal, mais où ne manquent ni le dramatique ni le pittoresque, M. Ch.-M. Widor a écrit une musique sincère et forte, soutenue et nourrie, dont le seul défaut, à mon sens, serait de trop détailler et trop mettre en valeur parfois des paroles qu'il valait mieux faire passer le plus vite possible, voire submerger sous les flots de l'orchestre complice. Mais l'auteur s'est fait une loi de laisser toujours la déclamation en pleine lumière ; et cette loi, fondamentale dans le drame lyrique et trop rarement observée depuis Wagner, n'a ici de fâcheux effets parfois que par la faute du librettiste. Si l'on voulait aller au fond des choses, on trouverait peut-être qu'à un drame lyrique il faut un auteur et non un librettiste. Mais ne posons pas une aussi grave question ; ce qui est certain, c'est que l'intention du musicien est excellente : il faut avant tout, au théâtre, que nous

sachions de quoi il s'agit. Qu'on ne croie pas d'ailleurs que cette musique, pour savoir être discrète, soit insignifiante, et se réduise à un perpétuel récitatif accompagné. Bien au contraire, la mélodie est partout abondante et très nettement dessinée, à la française ; plus abondante même qu'en maint autre drame moderne, car elle ne s'immobilise pas dans ces raides formules qui, sous le nom de *leit-motive* ou motifs conducteurs, font non seulement la charpente, mais toute l'architecture de plus d'un de ces ouvrages. Ce procédé, moins wagnérien qu'on ne croit, et plus commode qu'on ne dit, n'a pas été employé ici, et j'en suis fort aise ; d'abord parce que c'est une affirmation d'originalité assez rare pour qu'on la remarque ; ensuite parce que le lien que je crois apercevoir entre l'emploi des symboles dans le drame et des motifs conducteurs dans la musique se trouve ainsi vérifié par contre-épreuve (1). Ce qui me paraît excellent aussi, c'est l'appel que l'on a fait aux mélodies populaires, ou d'allure populaire. Si l'on veut, comme ce semble être la mode aujourd'hui, mettre en scène l'homme du peuple, c'est par son chant traditionnel que l'on exprimera tout le meilleur de son âme. M. d'Indy l'a fort bien compris, et ce qui me charme le plus dans l'*Étranger* peut-être, c'est la ronde du début (*Dans la tour du palais*). La chanson populaire a un rôle plus important dans les *Pêcheurs de Saint-Jean*, et elle s'y trouve même fort ingénieusement reliée à l'action : témoin, au premier acte, la complainte de Jacques, écoutée par Marie-Anne (*On a quitté sa belle amie*), et la délicieuse chanson de Marie-Anne dans la nuit d'attente (*Partant pour un lointain voyage*). Les cantiques du baptême, les chansons à boire, et surtout les chants de Noël, pour être plus épisodiques, n'en ont pas moins une bien jolie couleur. Et quel art délicat, sobre à dessein, mais si maître de ses moyens, que celui qui unit la marche de noël au chœur des enfants, ou fait sans effort un canon à deux parties, avec contre-sujet, de la prière au petit Jésus ! Nul pédantisme en cette écriture, bien au contraire : un archaïsme attendrissant, quelque chose de grêle et de doux, enfin un peu de ce « style innocent » où atteignit Berlioz dans l'*Enfance du Christ*.

J'ai un faible pour ces pages ; je les préfère même à d'autres, bien plus dramatiques cependant, et dont je ne méconnais pas les mérites. La tempête du dernier acte est certainement une belle tempête ; mais je suis un peu blasé sur ce genre de spectacle, depuis *Siegfried*, depuis l'*Étranger*, et surtout depuis l'*Ouragan*, où M. Bruneau, avec un cornet à pistons et trois notes obstinées, arrivait, lui aussi, à nous secouer les nerfs. Le troisième acte me paraît supérieur au quatrième : l'inquiétude de Marie-Anne, la sombre fureur de Jacques, l'impuissante tendresse de son amie, se traduisent par une musique tour à tour agitée et berceuse, toujours émouvante, et d'une noble simplicité. De même encore, à la fin du second acte, lorsque Jacques à bout de forces retombe dans les bras de sa mère, on rencontre cette caresse désolée que je veux citer, car l'effet, surtout après la scène terrible qui vient de se dérouler, est un des plus touchants qu'on puisse imaginer :



1) Voir mes études sur le *Drame musical moderne*.

Mélodique avant tout, mais rehaussée de fortes harmonies, telle est la musique de M. Widor : on ne peut, il me semble, en méconnaître le caractère et la puissance. Et ceux même dont l'idéal est tout autre admireront la conviction et le désintéressement d'un grand artiste dédaigneux de plaire au snobisme contemporain par des artifices qui cependant ne lui coûteraient nulle peine, que celle de mal traduire sa pensée. L'œuvre nouvelle est une œuvre sérieuse, librement conçue et mûrement réfléchie ; c'est une œuvre hardie par la clarté probe de son style ; et c'est une belle œuvre, à mon gré, parce que la musique y est partout vibrante d'émotion ou de poésie.

L'interprétation est très satisfaisante. M. Salignac, fort bon acteur, sera un excellent chanteur lorsqu'il se retrouvera en possession de tous ses moyens. Mlle Friché a une voix fraîche et une grâce simplette qui va fort bien à son rôle. M. Vieulle est un Jean-Pierre plein d'autorité, et il n'est pas jusqu'au corps de ballet qui ne se montre à son avantage dans un pas de sardinières fortement hanché, sans doute à cause du voisinage de l'Espagne.

Le spectacle commençait par la *Coupe enchantée*, assez insipide badinage tiré par M. Matrat du conte de La Fontaine et orné par M. Pierné d'un pastiche musical qui fatigue vite : encore est-il intermittent, car il y a ici de longs et reposants « parlés », comme dans l'ancien opéra comique. On évoquait auprès de moi le souvenir de Poize. C'est exact : mais pourquoi donc refaire ce qui existe déjà ?

LOUIS LALOY.

LE THÉATRE EN PROVINCE

Les Débuts.

Mlle Margyl, qui vient de paraître sur les planches de l'Opéra, les jeunes élèves de M. de Féraudy que la Maison de Molière accueille avec une considération distinguée, ne se doutent certainement pas de ce que sont, en province, les trois traditionnelles épreuves et les vicissitudes de la période théâtro-électorale. Qu'elles me permettent de les en instruire.

Les débuts, c'est la saison où l'abonné est plus grave et le chroniqueur moins léger (l'Ouvreuse elle-même y perdrait son esprit), où le directeur a les poches bourrées de papiers télégraphiques (Acceptez-vous 600 ? — Non, rien de fait), où le rideau se lève et se relève comme une chemise et découvre le régisseur, en frac, s'inclinant par trois fois devant le public souverain, où, derrière les portants, on voit des chanteuses aphones et des duègnes apeurées, où Méphisto et Carmen font, en ronchonnant, leurs malles de costumes pour les diriger vers des scènes plus écossaises, où l'on subit, suppliciés, sept ou huit fois l'audition du *Chalet* dans les recoins duquel les abonnés attendent les ténorinos détenteurs de demi-teintes aiguës et les dugazons qui sont comédiennes (*sic*), où le foyer, transformé en salle de vote, est empli de discussions sur la voix blanche (!) du ténor et le creux de la basse, où un commissaire, dont le goût musical, dit Gémier, se borne au violon, décide de la réception ou du renvoi de pauvres cabots qui rongent avec des larmes un maigre morceau de pain, tout cela pour la satisfaction de quelques Bouddhas maléfiques nommés, dans l'argot des gazettes, dilettanti (en province, par droit de conquête, tout abonné est dilettante, comme tout directeur sympathique). Notre république, qui se prétend athénienne, laisse subsister cet usage suranné, inique et barbare. Ne devrait-elle pas abolir ces pratiques, survivance d'un autre âge ?

Les résultats produits par le système actuel ont été par trop bizarres. Songez à la scène lyrique que pourraient constituer les artistes s'ils s'avisaient de créer, à l'imitation des peintres, un « Théâtre des Refusés ». Si, à l'inverse, quelque impresario ironiste et désabusé rassemblait en corps de troupe les plus notoires médiocrités admises, un *tolle* accueillerait cette exhibition. Des admissions et des refus sont inexplicables. Pourquoi des chanteurs de mérite sensiblement égal sont-ils diversement traités ? La météorologie théâtrale est une science en faillite. Elle ne peut conjecturer les subites sautes de vent, ni expliquer les calmes plats soudains. Tel qui plaît vendredi, dimanche tombera

Il se commet, chaque saison, pas mal d'iniquités. Dans les villes dont la municipalité subventionne les plaisirs, se retrouve la torture, partout abolie. Des aficionados, en proie, dirait le Dr Mauclair, au « vertige meurtrier de l'amok », « emboîtent » les ténors, « tombent » les divettes et Meyerbeer conduit le bal ! Hélas ! que j'en ai vu mourir des ténorinos !... Point n'est besoin, pour ces exécutions sommaires, d'une centaine de votants. Deux, trois voix de spectateurs du parterre, incapables, je gage, de distinguer un *mi* d'un *la*, suffisent pour enlever à une femme, le plus souvent malheureuse, le morceau de pain qu'elle sollicite. Doux pays ! dirait Forain... Mais on voit pis. S'il advient qu'un artiste cesse, après son admission, de plaire à quelques spectateurs, les maires s'empressent, après quelques soirs de tapage, de prendre un arrêté excluant de la scène le pauvre cabot. Ainsi les enfants rejettent leur poupée après lui avoir cassé les bras et vidé le ventre. Je n'exagère rien. Une signature, et voilà des malheureux sur le pavé. Ils sont élus et sans place. Ah ! le bon billet !

Je ne sais si l'on peut expliquer par le « plaisir de rompre », délicatement analysé par M. Jules Renard, l'acharnement de certains électeurs. Toujours est-il que nous manquons absolument de charité, Enfants, nous supplicions les bêtes ; collégiens, nos pions ; hommes, nos amuseurs...

Ne serait-il pas plus humain de compatir à la nervosité des débutants, impressionnables à l'excès (*genus irritabile actorum*), dans la gorge desquels le trac étrangle la note et arrête la vocalise ? A cette démoralisation qui est réelle, s'ajoutent les mille et un chantages de la ville. Certains agents persuadent aux actrices qu'elles feraient bien d'acheter l'appui de quelques abonnés pour les trois épreuves. Cette histoire est arrivée, entre autres, à la regrettée Priola, de l'Opéra-Comique. Elle dut donner 5.000 francs à un individu d'une grande ville du Midi. Et l'on pourrait accumuler les faits et allonger le réquisitoire. Visites aux gros bonnets de l'endroit, abonnement et subvention au journal *les Frises*, assauts de « tapeurs » et de Lovelace, voilà, et j'en oublie, les désagréments qu'ont à subir, chaque saison, les artistes, s'ils veulent vivre.

Une fois reçus, ils ne sont pas au bout de leurs peines. Ils restent à la merci du directeur qui conserve, de par l'acte d'engagement, le droit de résiliation (qu'il peut souvent exercer à toute époque de la saison), et ce, « quel que soit le résultat des débuts et avant même qu'ils soient terminés ». Ainsi la décision favorable du suffrage universel peut être infirmée par le veto du directeur. L'artiste a donc deux ennemis : le public, capricieux, terrible en ses emportements, et le directeur, caché à la cantonade. Le second n'est pas le moins perfide ni le moins redoutable. On a vu des directeurs faussant les scrutins, faisant siffler les artistes pour s'en débarrasser avec un semblant de justice ou leur imposer de grosses diminutions d'appointements. Ce sont les « affameurs » de la traite des planches, pour qui le jiu-jitsu n'a plus de secrets.

D'autres fois, les mécontents transforment les débuts en une arme contre l'impresario. On refuse en bloc. On boycotte. On se bat sur le dos des

artistes qui n'en peuvent mais, tant et si bien que le directeur, à bout de munitions, acculé à la faillite, abandonne la lutte et démissionne. Les acteurs, admis ou refusés, sont tous à la rue.

Telles sont les charges graves que l'on peut accumuler contre ce mode de recrutement des troupes de province. Puissent ces lignes contribuer à son abolition et apporter un peu de bonheur aux artistes assez malheureux de chanter de l'Adam ou de l'Halévy pour n'être pas soumis, par surcroît, aux bizarres caprices des foules !

RAOUL DAVRAY.

CORRESPONDANCE

A propos d'*Armor*.

J'ai reçu la lettre suivante ; elle fait grand honneur à celui qui l'a écrite, et je crois que nos lecteurs me sauront gré de la leur communiquer.

A M. LOUIS LALOY.

MONSIEUR,

Je me permettrais, si ce n'est pas abuser, de faire appel à vos lumières pour éclairer ma religion musicale sur quelques points spéciaux. Ceci, Monsieur, n'est qu'une correspondance privée, *et je serais heureux de discuter ces idées avec vous, pour en finir une fois pour toutes avec les appréciations, sincères ou non, que l'on entend émettre journellement sur telles ou telles œuvres dont on détermine la valeur ou la non-valeur avec un dogmatisme réjouissant.*

*Ces quelques considérations m'ont été suggérées par la représentation d'*Armor, *de Sylvio Lazzari, donnée au Grand-Théâtre. Les critiques des journaux quotidiens ont célébré sur le mode dithyrambique le succès de ce drame musical ; ils se sont accordés cependant sur l'insignifiance et la puérilité du livret. Après une première audition, après avoir écouté religieusement la partition, j'ai essayé d'y voir clair dans le chaos de mes impressions et sensations. Sans plus de préambule, voici le conflit tel qu'il se présente.*

Il est bien entendu que la forme surannée de l'opéra, telle que l'ont connue les Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, est démodée et a vécu. Nous ne pouvons plus nous accommoder des puérilités des livrets, et de l'orchestration de ces compositeurs. Wagner, avec son génie, a été le rénovateur, le créateur du drame musical, de cette intime association de la forme dramatique et de l'expression musicale, celle-ci suivant l'action scénique pas à pas et nous la rendant plus palpable, pour ainsi dire, au moyen des thèmes conducteurs qui fortifient nos aperceptions.

Armor *est bien en ce sens de l'école wagnérienne, trop même, car les réminiscences y sont claires. Mais, et voici le point principal, il se dégage un ennui fatal, une monotonie excessive de cette œuvre. Point d'action, point de vie ; les héros sont gelés. Je n'ignore pas le symbolisme qui s'en dégage ; mais ceci n'est pas une excuse, je suppose. Et enfin, voici mon grand reproche, c'est que les compositeurs actuels ont tellement peur de choir dans la banalité ou simplement d'écrire une phrase mélodique, qu'ils admettent le complexe, qu'ils chassent toute pensée musicale nettement limitée, ayant un sens en soi. De là découlent ces heurts, ces antinomies ; les phrases ou ébauches*

de phrases se coupent, se superposent, se succèdent sans logique (que probablement je n'ai pas su y trouver). Le tutti étant la règle, l'orchestration en est lourde, écrasante. Je ne nie pas la puissance, si par puissance il faut entendre éclat, sonorité. Oserais-je le dire ? J'ai la faiblesse inavouable de demander à la musique, non pas seulement de me faire évader des contingences, de me faire penser, mais encore et surtout de m'émouvoir ; non pas l'émoi quelque peu ridicule, qui ébranle une sensibilité à fleur de peau, mais l'émotion plus élevée qui vient réveiller et mettre en jeu les aspirations nobles de mon moi moral : et vous savez mieux que moi que l'idée sans le sentiment a bien peu de force. Or l'œuvre dont nous nous occupons satisfait-elle les désirs formulés ? Point. Un thème de 4 ou 5 notes est proposé par un instrument, et par un procédé bien connu passe d'un instrument à l'autre, jusqu'à complet épuisement. C'est assez futile. On ne trouve pas cette harmonie enveloppante du duo d'amour de Tristan, *duo auquel on a assimilé celui d'*Armor. *Bref, une musique qui se développe sans lien conducteur, et surtout monotone et froide.*

Et cependant, on a parlé de grand succès ; on y a découvert beaucoup de choses, dans cette musique. Je ne m'explique pas cet état d'esprit. L'auteur est évidemment un musicien de grand talent, maniant son orchestre en compositeur adroit et savant. Belles sonorités, trouvailles de timbres heureux, association nouvelle d'instruments, puissance, force, aucune banalité, sévérité, je lui reconnais tout cela ; et cependant je suis resté complètement froid à l'audition.

Voilà mon état d'âme musical. Peut-être, Monsieur, vais-je passer à vos yeux pour un barbare ? Mais c'est un musicien convaincu qui vous écrit, qui adore la musique, et qui s'inquiète de la tournure d'esprit qu'affectent certains milieux, quand on agite quelques questions musicales, et c'est là la seule excuse à un bavardage qui vous semblera long, prétentieux et inutile.

Oserais-je espérer, Monsieur, une réponse de votre part qui, j'en suis sûr, sera le baume apaisant désiré?

Daignez agréer l'assurance de ma parfaite considération.

P.-S. — *Il est bien entendu que cette lettre est toute personnelle. Si toutefois vous jugiez que quelques-unes des idées qui y sont contenues pouvaient intéresser les lecteurs, vous avez tout pouvoir, à la seule condition de taire mon nom, ou de ne mettre que les initiales :*

A. G.

A Dieu ne plaise que je traite de barbare un amateur aussi éclairé et aussi sincère en ses impressions ! Retenu à Paris par des devoirs multiples et inégalement pénibles, je n'ai point entendu *Armor* ; mais j'ai lu l'excellent compte rendu de M. Reboul, et mon impression, c'est que moi aussi j'aurais accordé à *Armor*, et à son chaste héros, et à son érudit compositeur, un prix de vertu plutôt que de beauté. Il faut songer que l'œuvre remonte à une époque où nous étions tous empoisonnés de Wagner. Oui, empoisonnés. Nietzsche avait raison : « Il a rendu la musique malade. » Malade de philosophie d'abord. La musique n'est point faite pour prôner le renoncement, disserter sur le jour et la nuit, la vie et le néant, l'amour et la mort, ou pour commenter un Evangile plus ou moins apocryphe. Chez Wagner lui-même, toute cette « profondeur » allemande ne nous apparaît plus aujourd'hui que comme un solennel attrape-nigauds, déjà tout vermoulu de ridicule. Que dire de ses continuateurs ? Il est sorti de la *Tétralogie* et de *Parsifal* toute une lignée de héros purs, en lutte avec d'aimables enchanteresses dont les artifices ont bientôt raison

de leur vertu : il faut voir alors les remords affreux de ces bons jeunes gens, et leur châtiment aussi ne se fait guère attendre. Comme si la pureté était la seule affaire importante de ce monde, surtout pour un héros ! Voilà une superstition qui fera toujours sourire, dans un pays comme le nôtre, où les mœurs ont su rester si joliment païennes.

Mais cela n'est rien : un sot livret peut encore supporter non pas un chef-d'œuvre, mais une belle œuvre ou de belles pages. Ce qui est plus grave, c'est que la musique a été atteinte dans sa source même et sa structure. Comme le remarque fort bien mon correspondant, Wagner a créé un poncif : les édifices sonores qu'il bâtissait avec des mélodies fortement caractérisées, on a voulu les refaire en matériaux beaucoup moins solides : il n'est si pauvre et insignifiante agrégation de notes qui, promue à la dignité de *leit-motiv*, n'ait été traitée selon toutes les formules de la multiplication wagnérienne, et engagée à tout propos en de pyramidales constructions : d'où des catastrophes sonores et des ruines retentissantes sous lesquelles l'auditeur reste le plus souvent enseveli. Cet art, si c'en est un, a certainement fait son temps. Le drame musical moderne, s'il veut vivre, doit suivre la route de lumière que lui a ouverte en 1902 — date mémorable entre toutes — Claude Debussy. Plus de pédantisme ici, plus de laborieuses superpositions d'insignifiances, plus de lourdes sonorités, plus de tortueuses harmonies : la mélodie en toute sa pureté, l'harmonie naturelle et neuve, l'émotion toute fraîche et le charme partout répandu. Ne nous reprochons point l'ennui que nous inspirent des œuvres surannées ; et comme Agnès, avouons candidement à tous les Arnolphes wagnériens, qu'

« Horace avec deux mots en ferait plus que vous ».

L. L.

LA MUSIQUE A STUTTGART.

A M. Karl Beutter (Rosenfeld).

Le 28 janvier prochain, le baron **Putlitz** aura 14 ans de direction. Lorsqu'il entra au Théâtre-Royal, on lui prédit six mois de durée, car, disaient les journaux, « ce beau jeune homme n'a pas d'expérience ni de talent ». Ce « beau jeune homme » a subi les crises les plus graves, par exemple l'incendie du Grand-Théâtre, huit jours avant sa dixième année de direction, et il a promené ses artistes à travers l'Allemagne et notamment à Berlin, où les critiques les plus illustres ont écrit que les artistes de l'Opéra-Royal de Berlin pouvaient prendre modèle sur les artistes de Stuttgart. Le « beau jeune homme » d'il y a quatorze ans était officier badois et avait appris l'art théâtral au foyer domestique, car son père était le poète bien connu et administrateur général des théâtres badois de Karlsruhe. Il avait donc eu l'occasion, dès son enfance, de se préparer à sa carrière future, et il est absolument faux de dire qu'un « officier prussien » arrivait un beau jour pour mettre à la porte un bourgeois, citoyen du royaume de Wurtemberg. M. Kiedaisch, son prédécesseur, est, tout naturellement, l'ennemi acharné du baron Putlitz, car, sous la direction Wehl, il avait administré le théâtre pendant vingt ans et avait cinquante ans de services. Mais la faute n'est pas du tout au « beau jeune homme » de vingt-huit ans ; le Roi voulait un gentilhomme à la tête de son théâtre, et M. Kiedaisch y est entré comme second caissier. Sous les régimes des prédécesseurs du baron Putlitz, la célèbre renommée des théâtres royaux tombait en ruines, et on a dit qu'il n'en restait plus que des lam-

beaux. Mais, en tout cas, l'art en souffrait, et on ne parlait que du magasin qu'avait ouvert le roi Charles, mort il y a quinze ans. Le roi Guillaume avait épousé une charmante petite princesse, excellente pianiste ; et la reine est, sans vouloir la flatter, encore très renommée comme pianiste. Arrivé au pouvoir, Guillaume ne supporta plus longtemps cette décadence et nomma un jeune homme, pour réformer et pour rajeunir ses théâtres. M. Kiedaisch avait engagé le célèbre Zumpé, mort il y a trois ans, et M. Péter-Muller qui est aujourd'hui l'artiste favori du public. Le baron Putlitz rompit les relations avec les anciens serviteurs du roi et appela un homme du métier, le régisseur général de Berlin, M. Hans Meery, et un de nos confrères, M. Gerstmann, rédacteur du *Journal national* de Berlin. Ce dernier, aujourd'hui professeur royal, n'a plus l'habitude de son ancien métier. Car il m'a refusé (du reste de la manière la plus courtoise) toutes les notes relatives au pouvoir du baron, car « M. le baron ne travaille qu'au nom de l'art ». Il devrait savoir qu'un chroniqueur ne doit pas inventer ce qu'il avance. M. Gerstmann est d'ailleurs un homme très habile, et nous espérons qu'il nous restera.

Les prédictions sur le baron Putlitz avaient tort, heureusement, et il s'est montré le digne héritier de son père, qu'il avait honoré en montant un de ses opéras, dont la musique est de Flotow, compositeur de *Martha*. Le baron est un des fondateurs de la *Société Richard Wagner* et de la *Société Gœthe* ; il cultive sans cesse la mémoire de Richard Wagner, en compagnie d'un élève favori de Liszt, M. Karl Pohlig, successeur de M. Zumpé, qui avait collaboré avec Richard Wagner lui-même de 1873 à 1876 à Bayreuth. Zumpé corrigeait avec Wagner les partitions de l'*Anneau du Nibelung*, qui fut joué à Stuttgart, pour la dernière fois, au commencement du mois de décembre avec le concours du célèbre docteur Briesemeister de Bayreuth (Loge), de MM. Desider Zádor de Munich, Brestenfeld de Francfort et Islaub (Albérich), de Mme Senger-Bettaque de Munich (Brunhilde) et de Mlle Schwenker de Karlsruhe (une des filles du Rhin). Un des plus grands mérites du baron, sinon le plus grand, c'est d'avoir engagé, il y a douze ans, Mlle Sutter d'Augsbourg, qui succédait à Mlle Anna Riegl, la première Carmen de Stuttgart. Le 4 janvier 1906 est le 23e anniversaire de la première représentation de *Carmen* ici. Un autre mérite du baron c'est d'avoir aboli la censure et monté le premier en Allemagne Tolstoï, Wilde, Gorki, Bjoernson. Ensuite il jouait des jeunes ; avant lui, l'Opéra montait toujours *Fidelio*, le *Freischutz*, *Obéron*, l'*Iphigénie* de Gluck, les *Huguenots*, *Martha*, *Preciosa*, tout le répertoire d'Auber, d'Adam, d'Halévy, de Méhul, de Boïeldieu, de Hérold et de Balfe.

Il a joué les jeunes auteurs suivants : MM. Joseph-Antoine Mayer, Hummel, Kistler, Langer, Zumpe, Krug-Waldsee, Kienzl, Goldmark, Mascagni, Linder, Jaques-Dalcroze, Kulenkampf, Thuille, Seyffardt, Sandberger, Stenhammar, d'Albert. Et M. le baron n'a pas de raison pour ne pas jouer M. **Esslinger**, jeune compositeur de Stuttgart. Est-ce que M. le baron serait hostile aux jeunes d'aujourd'hui ? M. Esslinger est un compositeur très doué et a terminé un grand opéra, dont le texte est d'Henri Heine ; il y a un très beau ballet dans cet opéra.

M. Joseph-Antoine **Mayer** est chef d'orchestre de l'Opéra ; il a monté l'opéra le *Kyffhaeüser*, et attend les répétitions de son nouvel opéra, la *Fontaine de Madeleine*, texte du docteur Ernest Kapff, auteur de *Colomb*. M. Mayer a composé un oratorio, *Jephta*, et un opéra, le *Violoniste de Gmünd*, représenté il y a quelques années. M. Joseph-Frédéric **Hummel** est né le 14 août 1841 et a fait monter à Stuttgart *Mara* ; il est auteur d'ouvrages innombrables et des opéras suivants : *Augla*, *Assarpaï*, *Sofie de Brabant* la *Confession* ; M. Gustave **Kulenkampf** a monté le *Roi Drosselbart* et est le

compositeur du *Page*, du *Prince des nègres*, de la *Fiancée de Cypre*, d'*Anne-Marie*. M. Ferdinand **Langer**, né le 21 janvier 1839, monta son *Siffleur de Haardt* et a publié les opéras : le *Voisinage dangereux*, la *Belle au bois dormant*, *Murillo*; ses succès n'ont été que locaux.

M. Guillaume **Stenhammar**, né le 7 février 1871, monta son opéra, la *Fête de Solhaug*, que l'Opéra de Berlin vient de jouer. Le texte est de Henrik Ibsen. M. Stenhammar a écrit le drame musical *Tirfing*.

Après lui, ce fut le tour de M. **Kistler**, né le 12 mars 1848, qui montait *Kunihild* ; il est auteur des opéras : *Eulenspiegel*, *La pauvre Else*, et d'autres. M. Louis **Thuille**, né le 30 novembre 1861, fit jouer *Lobetanz* ; il écrivit les opéras *Gugeline* et *Theuerdank*. M. Gottfried **Linder**, professeur au Conservatoire, donnait au Théâtre-Royal *Konradin de Souabe* et publia une *Belle au bois dormant*, une *Légende de Forêt*, suite pour orchestre. Il est né le 22 juillet 1842. M. Adolphe **Sandberger** de Munich, membre de la Société des Arts et des Sciences de Mons et né le 19 décembre 1864, fit jouer son *Louis le Coureur*. M. Sandberger publia un ouvrage sur Pierre Cornélius et un autre sur la *Gwendoline* de Chabrier que le baron Putlitz monta également. Il représenta *Astorre* de M. **Krug-Waldsee**, né le 8 novembre 1858, ancien chef d'orchestre de la « Nouvelle Société de Chant », dont le chef actuel, M. Ernest Seyffard, a été joué, lui aussi, à l'Opéra. M. Krug-Waldsee est auteur de *Harald*, du *Roi Rother* et d'un *Violoniste de Gmünd*, d'une symphonie et d'une ouverture de *Turandot* de Schiller.

Le baron Putlitz monta en 1893 *Falstaff* de Verdi, avec M. Frické ; *Djamileh* de Bizet, la *Poupée de Nuremberg* d'Adam (au répertoire avec Mlle Sutter), *Siegfried* de Wagner, les *Machabées* de Rubinstein. Le baron Putlitz monta la saison suivante (1894 à 1895) la *Fiancée vendue* de Smetana, *Iphigénie* de Gluck, *Haensel et Gretel* (avec Mlle Sutter) d'Humperdinck ; *Sigrun* ; *la Belle Galathée* ; *Farinelli* de Zumpe ; *Janie*, idylle musicale d'un collaborateur de notre *Mercure*, M. Jaques-Dalcroze, et de M. Philippe Godet.

C'est très louable d'avoir joué **Jaques-Dalcroze**, qui n'est pas inconnu en Allemagne ; on cultive ses jeux mimiques partout, et son ami, M. Philippe Godet, auteur d'une Histoire de la littérature suisse-française, est très réputé partout. M. Philippe **Godet** est le successeur de feu Henry Warnery, poète vaudois et professeur à l'Académie de Neuchâtel, où est le foyer de la poésie romande et de la musique suisse. C'est un très heureux pays, ce canton suisse, isolé du reste du monde ; il est d'autant plus louable que MM. Jaques-Dalcroze et Godet soient venus nous faire connaître leur œuvre. Les Vaudois n'en ont pas fait autant.

Nous avons ensuite *Zaïre* de M. **de la Nux**, *Ratcliff* de **Mascagni**, *Boccace*, *Dalibor* de **Smetana**, *Zanetto* de **Mascagni**, *Silvano* du même auteur, *Tristan et Isolde* ; *Otello* de **Verdi** ; *Manon* ; la *Serva padrona* de **Pergolèse** ; des ouvrages de **Lortzing**, *Reine de mai* de **Gluck** ; la fin de *François Moor* de **Della Noce** ; *Fatinitza* de **Suppé** ; un ouvrage de **Siegfried Wagner** ; les *Petites Michus* ; la *Poupée* ; *Louise* ; la *Bohème* ; le *Petit Corse* fut créé à Stuttgart par Mme Charlotte Wiehe ; auparavant il n'avait jamais été joué ailleurs. *La Main* fut créée par Mlle Sutter ; cet ouvrage de M. **Bereny** est au répertoire. M. le baron fera bien de confier enfin un rôle dans cette pantomime à M. **Wilhelm Weidner**, celui du baron, ou du voleur. Mais je crois que le voleur serait mieux pour le grand talent de M. Wilhelm Weidner. M. Béreng et Mme Charlotte Wiehe devraient demander M. Wilhem Weidner ; car c'est une injustice de le cacher. M. le baron a maints artistes dans son admirable chœur ; il faut qu'il les mette en lumière. Et il n'y a pas de raison pour engager des personnes à qui manque tout pour être un artiste, comme c'est le cas avec Mlle Charlotte Bouché. Cette dame

n'est pas une mauvaise actrice ; aux Gobelins ou à Montparnasse elle pourrait jouer les vieilles et les jeunes femmes et les rôles d'hommes. On en serait content. Mais à l'Opéra, elle est impossible, matériellement impossible, Monsieur le baron, aussi impossible pour l'Opéra que Mlle Doelitzscher l'a été.

C'est bien méchant de ma part de dire la vérité ; mais je m'efforce d'être plus gentil en vous faisant mes compliments à cause de Mlle Hoetzel et de M. Burger. Mlle **Hoetzel** est, et c'est la vérité, une toute délicieuse *prima ballerina*, et M. Albert **Burger** est un danseur de premier ordre. La mimique de M. Burger est réglée par son professeur, mais à M. Wilhelm Weidner elle est innée. M. Burger est devenu un maître dans son art, parce qu'il avait une excellente école, celle de M. Scharf. Mais M. Wilhelm Weidner est doué par la nature et n'avait pas besoin d'étudier la pantomime dans une école. Mlle Hoetzel nous révèle une artiste exquise ; ce qu'elle sait n'est pas d'elle-même. Elle avait la même école que M. Burger. C'est donc la grande différence entre ces deux et M. Wilhelm Weidner, qui est un enfant précoce.

M. le baron a tort de le négliger ; beaucoup d'étrangers seraient très heureux de voir M. Wilhelm Weidner, par exemple dans *la Main*. Le public ne se plaindrait pas si cette pantomime était reprise, car Mlle Sutter, qui est une belle Fille du régiment et un Chérubin fort distingué dans le *Mariage de Figaro*, serait sur l'affiche. Et cette grande artiste, qui, dit-on, est la meilleure Carmen de l'Allemagne, est une attraction comme la belle Otéro ou Cléo de Mérode.

SOUS-OFF.

COURRIER DE LYON.

Rédemption en deux auditions consécutives : c'est le plus encourageant succès pour M. **Witkowski** et pour la Société des Grands Concerts. Mais que les anges ne se fatiguent-ils d'être heureux, du moins s'ils le sont à la façon des hommes !

Les anges de la Schola nous offrent les plus belles robes du monde, et l'innocence de voix timides, qui n'osent pas « tout de suite » s'approcher des notes. Les chœurs d'hommes, eux, sont très... masculins. Pour Mlle de la Rouvière, c'est un archange terrible, même lorsqu'il professe les plus douces choses en doux accents.

Et puis cette acoustique des Folies-Bergère ne se modifie décidément pas. — Je pense à un lieu très simple, plein d'une continuelle pénombre, où ceux qui croient aimer la musique, et qui l'aiment, iraient entendre le sourd travail des violons et de l'orgue. Quel bel effort libérateur ne pourrait-on inscrire sur les murs de cette antique chapelle, pour nos âmes qu'étouffent les fumées urbaines ? Ce serait une douce lumière, dans les brumes de nos hivers fluviaux, que celle du génie des maîtres illuminant chaque soir les voûtes de Saint-Pierre désaffecté. — L'on veut transformer ce bel édifice en musée, ne vaut-il pas mieux lui garder son usage sonore ?

Pour en revenir à *Redemption*, que j'aurais voulu entendre en d'autres conditions, M. Witkowski a tiré le meilleur parti d'éléments nombreux et inexpérimentés : son succès personnel est vif, et justifié. Le quatuor d'orchestre paraît encore en progrès, mais je crois que pour l'instant il faudrait renoncer aux chœurs.

En début de programme, quelques morceaux d'appétit. — Je ne sais rien de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn, sinon que ce doit être un effrayant bavardage. *Phidylé* est déjà trop connue pour que Mlle de la Rouvière ait pu modifier notre impression. Il y avait aussi du Rameau quelque part. — Air de Phèdre, d'*Hipployte et Aricie*. — Mais je ne suis pas bien sûr de l'avoir entendu. J. R.

N. B. — Je regrette de n'avoir pu assister à la conférence de M. Sallés, à la Société littéraire, sur le *Pygmalion* de Rousseau, et à l'audition de la musique de scène d'Horace Coignet, « Lyonnois ». L'intérêt est certain de ces reconstitutions d'art régional. Mais j'attends celui qui nous rendra la musique de l'école d'Avignon, d'Elzéar Genet et d'Intermet aux deux Granier.

— A propos de l'*Attaque du Moulin*, un typographe me fait dire « vague », de l'art de M. Bruneau, alors que j'avais écrit « vogue », — puisqu'il s'agissait de ton local.

Et aussi je ne résiste pas à la malveillance de vous signaler que l'affection de notre démocratie s'est éteinte dans une seconde et ultime représentation. Alors... !

ÉCHOS

Documents historiques. — Après les beaux concerts de musique française donnés par M. Vincent d'Indy, on vit paraître dans la presse américaine diverses appréciations dont la plus remarquable nous paraît être celle de l'*Evening Post* :

New-York, lundi 11 décembre 1905.

M. Vincent d'Indy a conduit encore une fois l'orchestre de Boston ; il avait mis au programme la Symphonie *en* si *bémol d'Ernet Chausson ; le poème symphonique* Eros et Psyché *de César Franck ; deux* Nocturnes *de Claude Debussy ; un* Chant funèbre *d'Albéric Magnard, et* Istar, *de Vincent d'Indy lui-même. Plus d'une de ces œuvres avait déjà été entendue ici, mais il n'en était pas moins désirable de les entendre encore, sous le bâton autoritaire et sympathique de M. d'Indy, qui sut en tirer le meilleur parti possible, avec l'aide de l'excellent orchestre de Boston. La* Symphonie *de Chausson n'a que trois mouvements ; le quatrième manque. Les trois premiers pourraient manquer aussi, sans grand dommage pour les musiciens. Il y a là bien peu d'indices d'un pouvoir créateur. Le mouvement lent est le meilleur des trois ; il révèle une étude attentive de* Parsifal. *Le morceau de César Franck est écrit avec recherche, mais absolument banal au point de vue mélodique. Le second des deux* Nocturnes *de Debussy,* Fêtes, *intéresse par une splendeur à demi barbare. Le* Chant funèbre *de Magnard se montre lourd, terne, revêche : cela sent l'amateur, et cela n'en finit pas. Ce fut ensuite un vrai soulagement que d'entendre la familière et ingénieuse série de variations de M. d'Indy intitulée* Istar, *qui terminait brillamment le concert. Mais après ces deux séances de musique française, une réflexion s'impose à l'esprit : « Pourquoi ces jeunes Français ne prennent-ils pas Saint-Saëns pour modèle, au lieu de César Franck, si absurdement surfait ? » Saint-Saëns, quoique influencé par Bach et Wagner, est bien plus Français en sa pensée et son style que les compositeurs de l'école de Franck. Il a, par-dessus tout, ce qui semble leur manquer à tous : le don divin de la mélodie. C'est sa musique qui est la musique de l'avenir en France.*

Il semble difficile de pousser plus loin l'art de ne pas comprendre. On y arrive cependant, tout près de nous, et ce n'est pas sans surprise que nous

lisions récemment, dans une revue cependant sérieuse et bien rédigée d'habitude, ces lignes signées Jean d'Offoel :

*Une notable partie du public a paru charmée de ces imprécisions blanches aux harmonies fluides, qui ne peuvent cependant dissimuler le thème d'*Aïda *qui court et s'obstine à travers l'œuvre.*

Le thème d'*Aïda* ! Il n'y en a donc qu'un ? Et sait-on en quelle œuvre l'oreille plus que subtile de notre confrère retrouve ce thème mystérieux ? C'est dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune.*

Voici maintenant une fantaisie plus macabre ; elle nous vient de Suède. Le *Dagens Nyheter* de Stockholm, en son numéro du 30 décembre dernier, annonce en ces termes la première représentation des *Pêcheurs de Saint-Jean* :

A l'Opéra-Comique on a donné, le deuxième jour de Noël, deux nouvelles œuvres qui ont été accueillies toutes les deux favorablement par la critique. L'une était un opéra en quatre actes, écrit déjà depuis plusieurs années par le compositeur Charles-Marie Widor, organiste à Saint-Sulpice à Paris, mort dès 1887, qui, l'année avant sa mort, put faire jouer son premier et unique drame lyrique, Maître Ambros. *L'ouvrage posthume qu'on vient de livrer à la publicité s'appelle les* Pêcheurs de Saint-Jean.

M. Armand Parent vient de commencer, à la salle Æolian, la série des concerts consacrés à l'audition intégrale des œuvres de musique de chambre de Beethoven. Rappelons à ce sujet que quatre séances resteront consacrées, chaque année, à la musique française moderne ; on n'attendait pas moins d'un artiste qui fut, nous croyons bien, le premier à faire connaître les œuvres de nos jeunes compositeurs, et qui sait que son rôle est de diriger le goût du public, non de le suivre.

M. Louis Laloy, directeur du *Mercure musical*, fera, le 15 janvier à 3 heures, au cercle des Etudiants catholiques, 18, rue du Luxembourg, une conférence sur la musique de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, Java), avec le concours de M. Ricardo Viñes.

M. Charles Tournemire, présenté en Hollande par le maître *Daniel de Lange*, l'éminent directeur du Conservatoire d'Amsterdam, vient de diriger deux brillantes auditions de son œuvre *Le sang de la Sirène*, grand prix de la ville de Paris en 1904. A Leyde le 8 décembre, et à la Haye le 12 décembre, avec le concours du merveilleux orchestre royal de la Haye et des splendides chœurs de la Toonkunst de Leyde. Les solistes, tous très remarquables : Mmes Madier de Montjau, D. Brunings, Jacoba Dhont, MM. Martien Smits et Jos. M. Orelio, surent merveilleusement faire valoir les récits de l'œuvre. La critique hollandaise a été extrêmement élogieuse.

A ces deux séances de Leyde et de la Haye, le maître Daniel de Lange a dirigé en très grand musicien deux chœurs admirables de R. Strauss à 16 parties réelles, chantés supérieurement par la célèbre Société la *Toonkunst* de Leyde. Le concert commençait par l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, admirablement rendue par le superbe orchestre de la Haye.

M. Calvocoressi fera, le 31 janvier à 8 h. 1/2 du soir, à la *Coopération des idées* (Université populaire, 157, faub. Saint-Antoine), une conférence sur *Les origines de la musique de clavier*, avec audition, par M. J. Joachim Nin, d'œuvres de Cabezon, Byrd, Couperin, Frescobaldi, Kuhnau, J.-S. Bach, etc.

Société J.-S.-Bach. — Le prochain concert avec orchestre aura lieu le mercredi 17 janvier (répétition publique le mardi 16), avec le concours du

célèbre ténor allemand Georg Walter. Au programme (1re audition à Paris) la cantate *Ich armer Mensch* pour ténor solo, la cantate *Nun komm der Heiden Heiland* pour soli et chœurs, des *Geistliche Lieder*, et le *Concerto* en *la* mineur pour piano, flûte et violon.

Bruxelles. — Nous apprenons avec plaisir que M. Paul Grosfils, notre correspondant pour la Belgique, vient d'être chargé de la critique musicale au journal l'*Indépendance belge*.

Nantes. — Ce fut un triomphe que le concert du 29 décembre, dirigé par M. de Lacerda. Nous en reparlerons.

Grand Concours de Composition musicale. — L'Académie des Artistes musiciens de Province, qui est sous la présidence d'honneur d'Émile Paladilhe, de l'Institut, et qui a à sa tête un Comité composé des principales notabilités artistiques de France, sous la présidence de Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut, vient d'ouvrir pour 1906 son cinquième Grand Concours international annuel de Composition musicale.

Outre les récompenses qui seront décernées dans chaque section, les *meilleures œuvres couronnées seront éditées gratuitement, et les œuvres chorales primées seront imposées dans les principaux concours orphéoniques.*

Le règlement est adressé franco à tous ceux qui en font la demande à M. François Fargues, compositeur de musique, directeur de l'*Académie des Artistes musiciens de Province*, rue Voltaire, 49, Carcassonne (Aude).

Le Sottisier musical. — « La valeur d'une interprétation dépend surtout de l'esprit qu'elle renferme... Un cheval est aussi bon coursier qu'un cerf. Il est cependant certain que si tous deux étaient attelés à la même voiture, l'équipage irait fort mal. » — A. M. dans le *Monde musical*, 15 décembre 1905.

« Ah ! quelles merveilleuses sélections on ferait dans les Symphonies de Haydn et de Mozart et pourquoi s'obstiner à les jouer tout entières, ce qui, du reste, revient le plus souvent à ne pas les jouer du tout. » — J. D'OFFOEL dans le *Guide musical*, 23 décembre 1905, p. 850.

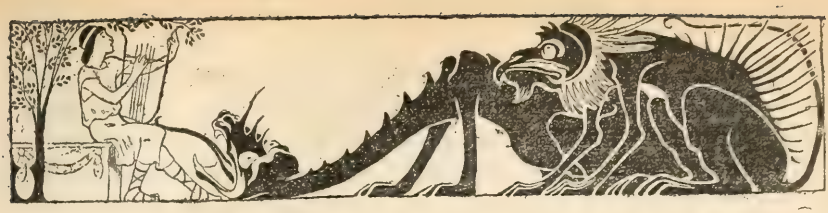
« Je ne sais si mon pauvre cerveau a pu s'assimiler le mugissement de ces grandes douleurs. » — GUNSBOURG dans *Musica*, 1er janvier 1906, p. 2.

NÉCROLOGIE.

Le 3 janvier, ont eu lieu à l'église Saint-François-Xavier les funérailles de Mme la comtesse **d'Indy**, née de Pampelonne, femme du grand compositeur à qui nous offrons ici nos respectueuses condoléances.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

VI

TERPANDRE, PALESTRINA.

TERPANDRE. — Parlez encore, seigneur Pierluigi, j'aime tant vous entendre. Combien je bénis Olympos, qui m'enseigna votre divin langage ! Dès le jour que j'en sus articuler quelques syllabes, ma voix ravie ne se pouvait lasser d'en rythmer tout haut la caresse. De l'ombre mauve où gît son fantôme aux aguets, la nymphe Echo m'en renvoyait l'harmonieux mélos qui s'égrenait sur la cime des chênes, répercuté cent fois par les rocs d'alentour, et retombait en cascades sonores comme une ondée diaprée et ruisselante. Lorsque j'écoute résonner vos discours dans la sérénité de ces bois, il me semble revivre, à Lesbos, les concerts de nos rossignols, au chant plus doux qu'en aucun lieu du monde, privilège sacré des forêts d'Antissa, ma patrie, par la grâce d'Apollon Musagète. Parlez, ô seigneur Pierluigi ; redites-moi ce sonnet de Pétrarque ou récitez quelques tercets de Dante Alighieri. Parlez encore, j'aime tant vous entendre !

PALESTRINA. — Votre enthousiasme, ami, m'émeut soudain d'une inquiétude étrange. Mon âme en est troublée comme d'un sacrilège, où je faillis souvent par ignorance, car notre conscience est obscure, et j'éprouve un remords en sentant, malgré moi, s'éjouir à vos propos mon cœur de misérable et vaine créature de péché, trop justement bannie, en ce mystérieux séjour, par Celui dont le Fils incréé a versé sur la Croix son

Sang pour de plus dignes. Que sa sainte Volonté s'accomplisse ! *Amen*. L'ardeur de votre admiration fait sourdre en mon tréfonds de confuses clartés ; on dirait, devant mes regards interdits, qu'un voile d'erreur se déchire. La parole humaine est un don du Très-Haut, bienfait gratuit de sa providence adorable. N'est-ce point une offense à sa gloire, que détourner de lui notre pensée, en l'oubliant, fût-ce qu'une heure, dans un égoïste plaisir issu des fruits de sa miséricorde ? La musique des mots que nos langues bégaient a pour suprême fin d'exprimer, dans nos oraisons, les louanges du seul Dieu qui règne en Trois Personnes au ciel et sur la terre, de nous servir à supplier la gracieuse Madone, à vénérer les Saints du Paradis : c'est la vertu prédestinée du verbe en nos poèmes ou nos chants, l'unique admirable beauté attachée à leur bruit illusoire. Le Malin est fourbe et retors. Ne serait-ce pas lui qui nous induit tout bas à dresser un autel au mensonge du simulacre, afin d'en adorer la mélodieuse Idole en croyant implorer notre Père céleste, et suis-je point châtié moi-même, en cet exil, de l'insue volupté qui m'étreignait naguère aux *Lamentations* des voix pures s'élevant, déchaînées sous mon geste, enchevêtrées selon mon art subtil, de la nef à l'abside augustes de Latran, basilique ineffable ?

Terpandre. — Las ! je ne connais pas ces derniers enfants de Kronos dont vous m'entretenez avec des mots plus doux que le miel de l'Hymette. Quand l'empire d'Adès me reçut, ceux-là n'étaient point nés encore. Vous m'instruirez de leurs exploits, bon seigneur Pierluigi, et je composerai un nome en leur honneur, car tous les dieux doivent être célébrés par un pieux citharède, en souvenir d'Hermès, inventeur de la lyre, et d'Orphée, qui fut son élève, notre ancêtre et notre patron. Mais pourquoi craindre leur colère pour admirer des Immortels ce que nous en tenons d'admirable ? Serait-ce pas plutôt un outrage, de sembler dédaigner leurs présents les plus merveilleux ?

Palestrina. — Ce n'est point mépriser l'œuvre du Créateur que lui en consacrer l'emploi dont sa bonté nous a réparti la licence. Quoiqu'il accueille avec prédilection la prière naïve des simples, le désir est louable, aux plus favorisés, d'évertuer leurs talents à lui rendre de moins grossiers hommages. Mais, s'il faut se garder de tirer quelque orgueil d'une insigne et indue prérogative, ne doit-on pas redouter plus encore de succomber à cette ivresse impie dont l'Archange déchu tente les mieux comblés des grâces d'un Maître bénévole ? Comme les mots, les sons que notre verve assemble avec amour n'ont de prix qu'en tant que moyen de notre salut éternel, que truchement de notre foi. Malgré l'immuable secours de la parole, condition de tout culte dévot et sauvegarde de mon art, ne

l'ai-je pas trop oublié jadis, voire en chantant la dolente Mère de Jésus crucifié ? Méconnus-je pas, juste ici, ses larmes et sa plainte, pour goûter une joie païenne à l'harmonie de suaves accords enchaînés de façon singulière et jusqu'avant moi sans exemple ? Et cependant, — je l'avoue à ma honte et pour ma pénitence, — tandis que leur murmure s'éveille en ma mémoire où vient se dérouler leur audacieux cortège, un enchantement m'envahit, mêlé d'impure vanité — la sainte Vierge m'en pardonne le blasphème ! — pour avoir créé le premier cette beauté sonore en gémissant : *Stabat Mater dolorosa...*

Terpandre. — Non, vous n'offensez pas votre bonne Déesse par une fierté légitime, ô seigneur Pierluigi, car c'est d'avoir pleuré sur son martyre que jaillit votre inspiration radieuse. Ainsi l'antique aède, Homère aux yeux sans prunelles, chanta dans ses vers cadencés le rapt de Perséphone et la douleur de Déméter. Les sanglots du génie sont de surhumaine nature ; les plus cruels s'exhalent en soupirs plus mélodieux que les chœurs des Sirènes, et, sous la pluie magique de ses larmes, on voit naître des fleurs éclatantes, des roses pourpres, des jacinthes, des violettes sombres et sereines comme Ouranos durant les nuits limpides, des narcisses odorants pressés en touffes glauques ; — et les Dieux protègent celui qui leur en tresse des couronnes. On ne doit pas faire fi de la faveur des Immortels, dispensateurs de gloire, et c'est les adorer, quand ils nous ont choisis, que de la mériter par la perfection de notre art et d'en montrer notre reconnaissant orgueil. Et puis, doux seigneur Pierluigi, tout ce qui vient des Dieux est d'essence divine, et participe, vie irradiée ou infuse, de leur existence immortelle, car rien ne peut émaner d'eux qui leur soit étranger ; mais, lorsque sa main s'est ouverte, ce qui en tombe dans l'espace échappe à tout jamais au pouvoir du Démiurge, sublime parcelle de lui-même abdiquée désormais, soumise au seul Destin dont elle enclôt le germe. Je vous en fais l'aveu, bon seigneur Pierluigi, j'ai toujours soupçonné très fort que, s'ils parlent volontiers aux humains par énigmes, dans leurs plus renommés oracles, c'est peut-être surtout que les Dieux ont peur de se tromper. La vie qu'ils ont créée, et qui, de toutes parts nous enveloppe, est un mystère pour eux, sans doute, aussi bien que pour nous, et c'est leur joie, dont les éclats parfois secouent les nuages sur nos têtes, d'assister du haut de l'Olympe au spectacle imprévu qu'engendra leur inconscient caprice. Et ils applaudissent les bons acteurs. Ils aiment et choient les Voyants qui savent déchiffrer l'hiéroglyphe de vie, qui violent l'arcane inscruté, démasquent les virtualités furtives et semblent, l'éveillant soudain, créer le monde de beauté qui

dormait latent sous l'apparence. Or, c'est là ce que nous faisons, noble ami et confrère, en combinant le mélos de nos hymnes, — car le son n'est point vile et inerte matière, mais, provenant des Dieux par origine, il vit, et d'une vie dorénavant autonome en son éternel Devenir, déterminé par les vertus incoercibles qu'il renferme en puissance et tient de son extraction primordiale. Sa foule animée s'organise, s'attire, se heurte ou s'accouple selon l'inéluctable loi d'affinités et de répulsions mystérieuses. Notre race inspirée pénètre ces secrets jaloux, en devine et divulgue la féerie d'irréalisés prestiges, et, sous leurs regards fascinés, c'est pour avoir vaincu le Sphinx sonore que les Immortels nous chérissent et parent nos fronts de lauriers. Aussi, ne croyez pas que l'unique prière qui plaise aux Dieux soit celle que notre bouche exprime avec le secours des paroles. Sous le toit de marbre de nos temples, pendant l'acte des libations conforme au rite solennel des sacrifices, la flûte de l'aulète Olympos retentissait seule dans le silence, et, seule, modulait l'invocation propitiatoire. Et peut-être, en cet idéal impollué du verbe, le mélos parle-t-il la vraie langue des Dieux, idoine avant toute autre à résonner devant leurs sanctuaires, pur idiome issu d'eux, immédiat, dans la palpitante splendeur de sa substance éthéréenne. Epiphanie du Nombre immatériel, son canon est réglé sur le pouls du Cosmos et traduit l'harmonie des sphères et des astres. Bien différente est la nature du chant qui passe par nos lèvres...

Palestrina. — Ne fut-ce point le premier des langages, amoureux effluve du cœur, musique innée que, d'abord et toujours, porta jusqu'au trône de Dieu la voix humaine, organe élu de la prière ?

Terpandre. — Dites-vous cela sérieusement, cher seigneur ? Quand vous vécûtes parmi les hommes, ceux-ci, je le vois bien, profitaient avec vous d'un passé dont ils ignoraient les patientes conquêtes, et méconnaissaient les services. Non, les fils de la terre n'ont pas chanté toujours. Comment l'auraient-ils su, avant que leur oreille entendît des sons véritables ? Où trouver le modèle de l'enchaînement du mélos, de son ordonnance obligée pour constituer les harmonies diverses, comment l'imaginer, sans les révélations des proportions symphones ? Ce sont les tuyaux et les cordes qui fournirent les primes assises de l'art hégémon du Parnasse et trésor commun des neuf Muses, pour cette cause appelé la Musique. Il lui fallut un long apprentissage, afin que la voix réussît à en imiter les concerts...

Palestrina. — Votre discours me remplit de surprise. Précisément chez votre peuple hellène, la musique ne fut-elle point

la sœur jumelle du langage ? Ne naquit-elle pas avec lui dans l'épos et l'hymne homériques, génération simultanée, fruit double et merveilleux du génie de vos aèdes ?

Terpandre. — Hélas ! que notre gloire est un jouet fragile entre les doigts gourds de Kronos ! notre œuvre, bientôt débris informes, puis poussière foulée sous ses pas insouciants ! Tout un amas de siècles nous sépare, ô seigneur Pierluigi ; néanmoins, je m'osais flatter qu'ils eussent respecté, en même temps que mon nom fameux, le témoignage de ce qui le rendit illustre pour toujours. Le premier, je réalisai l'union intime et désormais féconde du mélos et du verbe scandé. Avant moi, loin de se confondre, les deux arts demeuraient distincts ; leur alliance restait factice, spécieuse, tout éventuelle. Même alors que depuis bien longtemps les poètes rythmaient l'entrelacs des syllabes en leurs vers héroïques, ils s'y contentaient d'ajuster, parfois et après coup, quelque inspiration de rencontre. Les rapsodes chantaient à peine ; leur débit monotone obéissait au mètre indifférent des mots et rabâchait un rudiment de mélopée postiche. Nulle norme ne réglait l'association incohérente. A la louange de Zeus Assembleur de Nuages, mon hymne, avant tout autre, fit entendre un chant mesuré, qui fut spontanément Musique et Poésie, et je sus accorder, le premier, à l'épopée d'Homère une adéquate cantilène. Or ceci, cher seigneur Pierluigi, n'était qu'une admirable conséquence de mon œuvre capitale et régulatrice, qui rénova tout l'art sonore et à tout jamais instaura la domination d'Apollon sur celui de l'Hellade. Ce fut sans doute un jeu prémédité du Destin qui conduisit, sur la crête des vagues, la tête exsangue et la lyre d'Orphée s'échouer aux rives de Lesbos, ma patrie, vouée de tout temps et de tout temps fidèle au culte du fils de Latone. Avant moi, certes, on chantait, et la voix peu à peu prenait conscience de soi-même, mais livrée au Hasard aveugle. Dans les carrefours et aux champs, la chanson novice poussait à l'aventure, délaissée aux plaisirs faciles du vulgaire. Certains, et dès les plus lointaines origines, adaptaient gauchement des mots aux airs trouvés sur la syrinx ou sur l'aulos ; d'autres, chez les Barbares et les Lydiens frivoles, tendaient les cordes à l'unisson de leurs refrains de table, faisant de l'instrument passif l'esclave de l'ivresse, l'ilote du caprice inconstant, — arbitraire. J'apportai l'ordre dans ce chaos en découvrant sa cause. La lyre, au temps jadis, n'avait que quatre cordes. Ainsi, des mains d'Hermès, l'avait reçue Orphée, et ses improvisations divines évoluaient sans contrainte, mais aussi sans loi révélée, entre les mailles écartées des consonances fondamentales. Justement là, les harmonies variées surgies sous les doigts des

aulètes offraient des sons déterminés et stables, mais différant de ceux dont se formait la monodie vocale. Le premier, je pressentis le mystère d'un antagonisme essentiel et sus fondre en un tout concret des éléments hétérogènes et d'apparence incompatible. J'inventai la phorminx à sept cordes imposant, à l'anarchie de l'Ode, la discipline du Nombre, son salut. Mon nome citharodique assura la synthèse de la parole et du son par la vertu d'un rythme occulte et unanime. Un indice commun prescrivait la mesure du vers et du mélos. Je fis mieux : je métamorphosai la pectis des orgies lydiennes en doublant ses ressources avec le barbiton, et j'en créai la magadis aux vingt cordes, inaugurant l'usage et dévoilant ainsi la nature des antiphones. Je préparai par là les voies à l'ardent génie d'Archiloque ; mon intuition lui suggéra la lexis inverse facultative, substituant le trochée à l'ïambe selon l'agoge propre à l'ode ou dérivée de la crousis : — or, ce fut l'âme, l'hybride archée du Dithyrambe. Par tout cela, je constituai en organisme apollinien l'art naissant de l'Hellade et le basai sur l'harmonie dorienne, schème du Zodiaque, image des domifications sidérales et figurée par les signes des orbes se mouvant dans l'Ether, principe et source de tout mélos, apte à engendrer les semblables et à refléter les contraires en son miroir procréateur, ouvrage et don des Dieux. Par tout cela, je fus le précurseur de Pythagore. Devancier inconscient peut-être, mais, peut-être aussi, nécessaire, mon œuvre incita son génie à des méditations avides, lui souffla l'épreuve objective, le contrôle des sens par la matière réalisé dans l'expérience des cordes et des marteaux qui lui valut sa découverte immortelle : le Canon absolu, fondement de tout art sonore, qu'on nomma *Logos mousikès*, et d'où ma pratique intuitive fut corroborée par le Nombre. Car tout est Nombre ou bien soumis au Nombre, ô seigneur Pierluigi ; tout et, avant toutes choses, la Musique, âme et souffle du monde, principe dicéphale et loi de tout ce qui se peut organiser, en sa dualité d'essence et d'origine que, le premier, je soupçonnai et que j'attestai par des actes. Et c'est grâce à moi que Platon, l'évoquant, put énoncer plus tard : « Il est, de genèse divine, un cycle périodique et fermé, qu'un Nombre parfait limite à la fois et embrasse, — d'humaine génération d'autre part et dans l'autre sens ; — progression primordiale où des accroissements dominants et dominés, comprenant trois intervalles et quatre termes, au moyen des semblables et des dissemblables, en série ascendante et décroissante, présentent entre eux tous des rapports analogues et rationnels... »

Palestrina. — Pardonnez que je vous interrompe un instant, seigneur Terpandre. Encore que vos récits ne restent

point pour moi sans quelque obscurité, vos mérites m'en apparaissent à peine assez récompensés par la gloire qui fut la vôtre et le souvenir qu'en garda une postérité ignorante. Mais vous m'étonnez, je l'avoue, par l'avis de Platon que vous me rapportez. Le philosophe aurait ainsi proclamé dans notre art la prédominance du nombre. Tout autre est l'opinion qu'on lui prêtait, paraît-il, un peu après ma mort, et qui fut l'argument suprême des détracteurs du contrepoint, au temps où quelques-uns, chez nous, entreprirent d'imposer un lyrisme profane en imitant la Tragédie de vos poètes-musiciens. Ils prétendaient que Platon écrivit : « La Musique est d'abord et avant tout Parole ; ensuite et seulement après, Rythme et Son. »

Terpandre. — Hein ? Platon... ?

Palestrina. — Du moins, c'est Maître Caccini qui l'affirme et qui m'en enseigna le texte et sa portée, car je suis peu versé en ces matières. Il m'a dit l'avoir imprimé dans ses *Nuove Musiche.*

Terpandre. — Quoi ! le seigneur Caccini ? C'est de lui qu'Olympos apprit votre langage et m'en procura les délices. Que je souhaiterais le connaître, et combien je déplore l'ombrageuse amitié de Socrate qui s'est jalousement opposée jusqu'ici à notre commun désir ! C'est une âme adorable, dit-on, tendre, passionnée, enthousiaste ; un homme affable et beau, au geste noble, aux regards pleins de feu dont l'ardente douceur ensorcelle ; la séduction émanerait de tout son être : sa voix dompte et ravit Cerbère et ses discours ont la fluide magie du mélos et des odes. Puisque vous êtes son ami et qu'il vous parle, confiez-moi quelqu'un des secrets dont ses propos vous ont parfois bercé...

Palestrina. — Mais je ne vois guère quels secrets... Nous ne causâmes jamais que de musique ensemble, et, s'il m'a souvent fort intéressé par son savoir et son esprit, sa personne, en revanche, ne m'apparut pas telle qu'on semble vous l'avoir décrite. Elle évoque bien plutôt, chez moi, la vision d'indécis, mais hostiles et glabres visages, et, par un rapprochement involontaire assez inexplicable, sa présence aussitôt me rappelle une triste aventure dont je fus la victime, quand, excité par des chantres envieux, notre vénéré souverain, Paul, Pape et quatrième de ce nom, m'exclut du collège et des chœurs de la chapelle Sixtine, pour l'unique raison que j'avais une épouse fidèle à qui me liait indissolublement, d'une union légitime et bénie, le très saint Sacrement du mariage.

Terpandre. — Ah !... j'ignorais — pardon, cher seigneur Pierluigi — que... vous eussiez pris femme... Toutefois, l'ostracisme dont vous fûtes frappé me confond : nos Dieux, à nous,

avaient des prêtres et des prêtresses desquels, à dire vrai, ils toléraient sans l'exiger un célibat selon leurs olympiens exemples. Mais toute époque a son Olympe, et je connais trop peu votre Ciel et ses mœurs. Notre Empyrée, autour des tables d'or, réunissait Héra, Pallas et Aphrodite, et Ganymède y versait l'ambroisie dans la coupe de Zeus. Or, sachez-le bien, doux seigneur, prêtres, suppliants ou impies, les humains, de tout temps, ont imité les Immortels. — Oh ! dites : ne pourriez-vous m'amener quelque jour en ce bocage l'illustre et savant Caccini ? J'augure d'où vient son erreur et j'aimerais à l'en convaincre : c'est simplement ce que, je crois, vous appelez un contresens. Dans notre langue autant que dans la vôtre, un mot a quelquefois des acceptions diverses. *Logos* ne signifie pas toujours « parole », mais aussi bien « canon », « proportion réciproque », ainsi que nous avons vu l'employer Pythagore et comme on doit l'entendre dans la phrase dont me déconcerta la traduction qu'on vous en fit.

Palestrina. — Mais alors, en voulant combattre et condamner notre vieux contrepoint polyphone, Caccini et les siens invoquaient justement ce qui eût dû servir sa cause ?...

Terpandre. — Rien ne me semble plus probable, si l'art dont vous parlez résulte de combinaisons sonores régies, sciemment ou non, par le Nombre, ainsi que toute imaginable musique. Ne serait-ce pas, d'ailleurs, impensable autant qu'impossible, qu'il en fût autrement ? D'où naquirent les primordiales consonances, prototype et condition de toutes harmonies, armature de tout mélos, sinon de rapports numériques, ignorés d'abord et longtemps, puis trouvés, reconnus peu à peu et dûment mesurés par les faiseurs de syrinx et d'aulos ? La voix qui chante y obéit à son insu aussi fatalement que doit s'y conformer le citharode en accordant sa lyre. Ma gloire fut de démêler cette énigme de la Nature, d'évoquer, le premier, la loi double et commune du Nombre et ses vertus régulatrices en leur essence opposée. Pour l'avoir démontrée plus tard, Pythagore fut considéré comme un Dieu ; ses adeptes adoraient son nom jusqu'à n'en oser point prononcer les trois fois sacro-saintes syllabes. C'est de moi, pourtant, qu'il reçut les éléments du problème insigne ; de moi, à travers lui et ses disciples idolâtres, que s'inspirait Platon législateur, édictant pour les siècles l'oracle du Nombre ; car, ayant établi la période cyclique et constaté l'unanimité des rapports, il poursuivait : « ... Conjoint et conjugué par cinq, leur principe épitrite donne deux harmonies par trois accroissements successifs. L'une également égale en ses facteurs et centuple dans son produit. L'autre égale ou pareille en longueur, mais inégale en ses facteurs et différant dans l'un et l'autre

sens : chaque nombre exprimé par des termes correspondant à des diagonales rationnelles de la pempade, dont l'une inexprimable et manquant dans chacune des séries; deux termes étant irrationnels; enfin, pour produit des facteurs, cent fois le cube de la triade. De la sorte et dans son ensemble tout entier, ce Nombre géométrique est maître des générations meilleures ou pires. » Le divin Platon, en effet, trouvait ainsi dans la musique — mieux que l'image — la cause même de l'harmonie de l'univers, la source et la raison de toutes affinités ou de tout agrégat réalisable. Il en estimait la science nécessaire et la plaçait au-dessus de toute autre, en proclamant son quadruple pouvoir efficace dans l'eurythmie de ce qui constitue la substance et la vie de toute humanité ; à savoir, l'esprit et le corps, la famille et l'État. Et, bien avant comme après lui, publiant la sentence du Maître, sans moi peut-être inconcevable, ceux de Pythagore enseignaient : « La musique est l'union parfaite des contraires, l'unification du multiple et l'accord de la dualité discordante. Car elle ne règle pas seulement le rythme et le mélos ; elle organise tout ensemble et coordonne tout système. Sa fin est l'ordre et l'unité. » Et ils ajoutaient : « Or, le Démiurge, lui aussi, est l'unificateur et le régulateur des choses, de qui la plus haute œuvre et la tâche suprême est d'harmonieusement pondérer la diversité discordante à l'instar de la Musique et de la Médecine, d'apaiser les conflits innés, d'imposer l'amour à la haine et de réconcilier, en un tout ordonné désormais, les antagonismes obscurs ou confus du Chaos. » Calmez donc les scrupules où votre foi s'égare, je le soupçonne, ô pieux seigneur Pierluigi. Croyez-moi, la musique est agréable aux Dieux surtout quand elle est belle, et lorsque nous chantons ils ne s'embarrassent pas autant que vous vous figurez de saisir nos paroles ; — car, depuis l'origine des siècles et des temples, elles n'ont pas beaucoup changé. Ils en connaissent trop la rengaine ; tandis que notre art est pour eux toujours plein de surprises dont ils savourent l'inopinée jouissance et accueillent l'hommage comme une prière condigne, une aspiration vers eux-mêmes par un acte à la ressemblance du leur. Notre génie collabore à leur plus sublime ouvrage en coordonnant peu à peu le Chaos des harmonies occultes. C'est leur plus doux plaisir de nous voir étirer l'étoupe du chanvre sonore, la tordre, l'amincir sous leurs yeux dans le fil ondulé du mélos, et en tisser pour eux des toiles délicates, d'éclatantes étoffes aux broderies toujours nouvelles, sans épuiser jamais la quenouille des avenirs.

Palestrina. — Vos paroles, pour moi, sont pleines de mystère, ami proche et lointain. Durant ma vie mortelle et péche-

cheresse, je ne sus que chanter avec mon cœur, en espérant prier. Mon art, à cette fin, n'employa que les sons de notre voix humaine, tels qu'ils résonnaient de mon temps, combinés selon les tons du plain-chant de notre sainte Église et les règles du contrepoint de nos maîtres flamands et françois. J'ignorais tout d'un passé bien plus court que le vôtre enseveli sous tant de siècles, et je ne songeais pas à l'avenir. Depuis que j'erre en ce déconcertant séjour, je connus, il est vrai, des étonnements singuliers en découvrant l'œuvre des lendemains au hasard de troublantes rencontres, et ma stupeur n'y fut pas moindre qu'à vos dires touchant ce qui précéda de si loin mon époque.

Terpandre. — C'est que la matière sonore est vivante, ô seigneur Pierluigi. Quand nous filons sa laine frémissante, nous imitons la plus douce des Moires : c'est de la vie qui sous nos doigts palpite harmonieuse et s'incarne en une créature divine douée de souffle à l'égal quasiment des êtres animés dont nous fûmes, et qui changent en grandissant. Seulement elle est immortelle, — et nous passons. Pour elle, il n'est pas d'Athropos, et le fuseau de Lachésis après nous tourne en d'autres mains qui dévident sans trêve l'éternel écheveau d'inconnu. Je suis mal informé sur votre contrepoint, noble et savant confrère, mais je sais que votre musique est bien peu pareille à la nôtre et possède une étrange beauté. Olympos arriva ici, un jour, encore tout éperdu d'en avoir éprouvé pour la première fois la puissance. Il me conta l'extraordinaire histoire de ce Barbare — un « Germain », disait-il — improvisant des nomes inouïs sur une gigantesque hydraule...

Palestrina. — Oui, je sais... C'est Bach qu'on l'appelle... J'en suis aussi bouleversé que votre jeune ami put l'être... Il vécut presque deux cents ans plus tard que moi. Je n'eusse point imaginé la force et la subtile audace d'une telle polyphonie, ni soupçonné la véhémence des sensations que j'y trouvai. Certes, cela est bien beau et je ne me lasse pas de l'entendre. Mais peut-être payé-je ici d'analogues impures délectations goûtées jadis, quoi que je fisse, devant l'autel où reposait l'hostie, réceptacle du Corps et du Sang de notre Sauveur.

Terpandre. — Cet instrument, qu'il réussit comme par un prodige à construire, était pourtant, sinon spécial à votre liturgie, du moins autorisé par elle, admis dans votre culte ?...

Palestrina. — En effet, déjà vers le soir de mes jours, l'usage de l'orgue commençait à s'implanter dans nos églises, où ses symphonies alternaient avec les versets de nos cantiques. Maître Claudio Merullo, un de mes jeunes contemporains qui brilla par son jeu à Saint-Marc de Venise, y gagna, je crains

bien, plus de vaine célébrité terrestre que d'indulgences, si puissante est la séduction dont la musique nous enivre alors en sa polyphonie captieuse. Je remercie le Seigneur de m'avoir fait naître trop tôt pour acquérir quelque virtuosité dans cet art, de mon temps novice, et pour en déployer peut-être l'industrie au pied des tabernacles, exposé, livré sans défense au charme insidieux des sons, à profaner le lieu sacré par un libertinage. Car — je le crois encore, en dépit de vos rassurants sophismes, — on ne doit penser qu'au bon Dien en s'adressant à lui dans sa maison. Bienheureux les simples qui ne sont pas distraits par la beauté des choses! Le Royaume du Ciel est pour eux.

Terpandre. — N'aviez-vous donc point d'Apollon dans votre morne Olympe, ou bien votre Zeus Triprôsope fut-il quelque petit-neveu d'Hécate au Triple Visage ? Mais je présume fort, bon seigneur Pierluigi, que l'ardeur de votre piété vous abuse, car ces sombres divinités que j'ignore et dont vous redoutez la colère formeraient une caste à part, jalouse, ignare autant qu'unique, dans la race des Immortels. Ceux-ci, venus de tous les Cieux, nous envahissent, depuis que de nouveaux concerts ont retenti dans ce domaine. Nos Dieux amoureux de musique nous visitent plus volontiers et, dans leur lumineux cortège, apparaissent soudain des êtres inconnus qu'on n'aperçut jamais en cet empire. C'est comme un flot mouvant de théogonies disparates qui monte, nous entoure et s'écoule impalpable en radieux méandres. A la vérité, je n'en saurais parler encore que d'ouï-dire, car je m'écarte peu du quartier des Hellènes et de ces bois paisibles ; mais Olympos m'a promis de me servir de guide chez les vôtres ou ceux qui vinrent après vous. C'est de lui que je tiens ces nouvelles, et, quelquefois, il fut témoin là-bas de mystérieuses scènes. Vous connaissez sans doute un antre solitaire, tapis dans la verdure, où résonne à toute heure une sorte de cithare immense ?...

Palestrina. — Certes. J'ai su, puis oublié le nom de celui qui l'habite, mais je surpris souvent Mozart y pénétrer. C'est lui qui joue ainsi. Je l'écoutai maintes fois du dehors, ému jusqu'aux larmes, sans oser cependant m'approcher, car un groupe attentif et bizarre barrait l'entrée de la caverne et semblait l'envelopper de clartés. Or ces gens étaient nus, la plupart...

Terpandre. — Ah ! vos yeux l'ont donc vu comme ceux d'Olympos ! C'étaient, pêle-mêle étendus, enchaînés par la magie des accords, l'ardent Dionysos et Psyché, les Grâces et Pan côte à côte, Orphée et l'élégante Hébé près de Cybèle. Mais les Dieux ont leurs préférences. Votre Bach est le favori d'Apollon assidu, paraît-il, à l'entendre, en compagnie d'un étranger

qu'Olympos ne sut reconnaître. C'est un jeune homme à face pâle, aux longs cheveux bouclés et noirs comme sa barbe crépue. Il paraît frêle et maladif. Ses mains blessées saignent parfois et tachent sa tunique. Son front livide est déchiré par une couronne d'épines...

Palestrina. — Que dites-vous ?...

Terpandre. — Un jour, à la fin d'un nome admirable, Olympos le vit s'avancer tout à coup pour venir essuyer du pan de son manteau la sueur qui ruisselait sur les joues du Barbare essoufflé. Ensuite, il étendit les bras, comme s'il eût voulu lui rendre hommage ou le bénir...

Palestrina. — Est-ce possible ?... Un hérétique !...

Terpandre. — Mais c'est, je crois, l'un de vos compatriotes, un certain seigneur « *Riccardo* », qui réunit chez soi les Dieux les plus divers. Là, toutefois, ils entrent au lieu de rester à la porte, car sa demeure est somptueuse et vaste. Certain soir, Olympos s'y cacha dans la garde-robe encombrée de précieux tissus, au moment où, se croyant seul, Riccardo s'asseyait devant l'un de ces instruments miraculeux, qui ont le son des voix humaines ou de cent formidables lyres et l'aspect des ailes de Kronos. Ce fut un spectacle indicible. L'homme semblait perdu dans un rêve d'extase enthousiaste ou mystique ; il jouait et chantait tout ensemble, hurlant, trépignant, se pâmant comme un énergumène inspiré. Il invoquait l'Amour fatal, la Nuit auguste, un Fleuve d'or, un Anneau malfaisant et sans doute aussi des Démons, qu'il appelait Klingsor, Vénus, Elisabeth ou Graal. Et, peu à peu, tout l'antre resplendit comme inondé d'une aube. Flottantes d'abord, incertaines, des figures diaphanes surgirent, qu'on eût dit émanées de l'ombre. Olympos reconnut Eros, très grave et blond, et la sentimentale Aphrodite. Auprès d'eux, un Géant, borgne, armé d'un épieu, se dressait au milieu d'un troupeau de rousses Amazones couchées, bardées de fer, sur un amas de lances et de boucliers. Enfin, non loin de là, mais isolée pourtant, une femme au doux visage berçait, pleine de grâce, un tout petit enfant sur ses genoux. Elle lui souriait tendrement, encadrée du bleu cru de son voile semé d'étoiles découpées et dont les plis raides d'empois se cassaient sur le lin de sa robe écarlate. Et son doigt battait la mesure, tandis que le bambin contemplait le fougueux aède et, tout joyeux, lui envoyait des baisers brusques, qui dérangeaient son auréole...

Palestrina. — Dites-vous vrai ? Quoi !... la Madone !... notre Sainte Vierge Marie !...

Terpandre. — Serait-ce là votre bonne Déesse, celle que vous craigniez si fort d'avoir naguère offensée en chantant ses douleurs ?

PALESTRINA. — Oui, c'est elle... et son divin Fils : ici, symbole d'innocence, pur Chérubin, Agneau sans tache promis à l'holocauste ; là, sous les traits du Rédempteur flagellé, couronné de sang et d'épines...

TERPANDRE. — Je n'espérais pas tant pour vous convaincre. Vous le voyez, cher et pieux seigneur Pierluigi ; vos Dieux aussi subissent l'enchantement vainqueur. La musique est la plus puissante des prières, puisque nul Immortel ne résiste à son charme. Tous les Dieux l'aiment, l'honorent ou la cultivent, et en recherchent les ivresses. Les vôtres vous en donnent l'exemple. Imitez-les, et jouissez sans remords d'une beauté qui les ravit eux-mêmes.

PALESTRINA. — Mon âme est trop troublée, ami, pour que je sache vous répondre... Une joie secrète, invincible, descend sur moi comme un pardon... Et cependant, j'ai peur encore ; non plus de mon plaisir, peut-être, mais du péché d'orgueil auquel je succombai jadis... Le Saint-Esprit m'éclaire, m'assiste et m'en préserve !...

TERPANDRE. — Rassurez-vous, bon seigneur Pierluigi. Aimez, comme vos Dieux, notre doux art sonore et soyez fier toujours des chefs-d'œuvre du génie qui fut vôtre. C'est adorer les Dieux qu'admirer la beauté des choses. Mais la créer, c'est mieux que les prier : c'est leur plaire — et les égaler.

JEAN MARNOLD.

PENSÉES D'AILLEURS

ARS ET HUMANITAS

Il semblerait que la qualité la plus caractérisée chez l'homme soit la destructivité. Cette triste propension est un des vestiges les plus invétérés de notre hérédité pré-adamique, pour employer un mot tant soit peu courtois. En effet, pour dix qui créent, il y en a cent qui détruisent ; car non seulement ceux qui produisent sont les plus acharnés à défaire le travail des autres, ce qui peut s'expliquer, sinon s'excuser, mais ceux qui ne font rien sont toujours prêts à miner ou attaquer de toutes façons ce qui a été fait. Que nous importe que les œuvres soient bonnes ou mauvaises, pourvu qu'elles ne se gênent pas mutuellement et qu'elles ne s'imposent pas à ceux qui ne les demandent pas ? (Du reste, quel criterium ne serait arbitraire ?)

L'existence d'une œuvre est sacrée. Il y a eu dépense de force, de vitalité, quelque chose de la matière créatrice qui a traversé l'homme et que l'on n'a pas plus le droit de détruire que l'on n'a celui de détruire de la vie. C'est travailler à rebours, c'est empêcher la marche que de vouloir supprimer quoi que ce soit. Quel découragement pour qui désire faire n'importe quoi, de voir qu'il n'y a pas une seule œuvre au monde qui n'ait été l'objet d'une attaque, depuis la folie incendiaire d'Erostrate jusqu'aux dernières poses des garnitures de loges, dont la profession est d'afficher du mépris pour les gloires trop universellement estimées ! Pourquoi ne pas supporter la libre coexistence d'œuvres diverses ? On dirait que dans les arts encore plus qu'ailleurs on n'a pas ses coudées franches.

Créer pour détruire semble être la devise humaine, et même si l'on ne va pas jusqu'à détruire sa propre œuvre, la solidarité humaine devrait être assez étroite pour qu'on ne fît pas aux autres ce que l'on craindrait pour soi. Curieuse conformation de la nature humaine, de ne jamais pouvoir aimer sans éprouver en même temps le sentiment contraire, c'est-à-dire une aversion *militante* pour l'art dont l'idéal est opposé. A quoi

bon et quelle fatigue ! Les hommes sont si infimes que lorsqu'un d'eux est devenu grand, ils croient que c'est un Dieu et s'acharnent à le rabaisser, à l'avilir, oubliant qu'il était un des leurs et rien de plus. Ils lui substituent le Dieu temporaire de leur snobisme, car ils restent malgré tout idolâtres ; il n'y a que le respect auquel ils se refusent.

Une certaine superstition a cependant sacré les choses appelées antiques, dont on ne sait plus les auteurs ; alors le combat finit pour ainsi dire faute de combattants. Dans d'autres cas on se rattrape, lorsqu'on se trouve malgré tout poussé à admirer, en niant la paternité ou en lui substituant une autre. Evidemment Shakspeare n'a jamais écrit ses drames, mais bien probablement c'est Bacon qui en est l'auteur. La belle affaire ! Que le tas de poussière (toujours pour parler poliment) se soit appelé Shakspeare ou autrement, cela n'empêchera toujours pas *Jules César* de me remuer l'âme.

Egalement ridicule le « hero-worship » qui s'attache au grand homme à la mode : tels, à Bayreuth, les bouchons de carafe à l'effigie de Wagner.

Puisque nous prononçons ce nom, ce serait la place de remarquer combien les « libres penseurs » de la musique sont déchaînés contre ce malheureux grand homme. Mais aussi qui a été plus imposé ? On en a rebattu les oreilles les plus paisibles.

Il y a de plus réaction contre la ridicule adulation de la personnalité, cette dernière toujours confondue et embrouillée avec l'œuvre. C'est une erreur assez naturelle, mais qui n'en est pas moins, je crois, erreur, que de vouloir déduire quoi que ce soit sur la production par la connaissance du producteur ou réciproquement. La sincérité en art n'existe chez le grand artiste qu'autant qu'il imprime à son art sa façon de se manifester. Mais ceux qui mettent la sincérité dans l'expression scrupuleuse de leurs sentiments vrais seulement, mettons de leur caractère, ne vibreront que sur une corde. C'est, je crois, le cas de César Franck ; une sorte de béatitude ou de douceur céleste émane de son œuvre. Peut-être faut-il être un peu « bluffeur » pour traduire également bien l'érotisme païen de *Tristan* et la religiosité protestante de *Parsifal*. Du reste, l'art ne doit pas servir à exprimer les sentiments de l'auteur, mais doit en éveiller chez les autres. Sans cela on a des compositeurs comme J.-J. Rousseau ou comme Nietzsche. Il ne doit pas être un instrument. En art rien ne doit être utilitaire, il faut que même le point de départ soit plastique. L'artiste musicien a la musique dans la tête, et non des émotions qu'il va traduire par ce langage-là parce que par hasard c'était celui qui lui convenait le mieux. Le génie naît avec mille mélodies qui

lui chantent à son insu et à l'instar de tous ses états d'âme. L'enfant Mozart ou les enfants-peintres ne se mettaient pas à l'œuvre pour essayer d'exprimer des sentiments abstraits qu'ils ne pouvaient avoir et pour lesquels la parole a été créée dans l'adolescence seulement de l'humanité, mais les enfants-génie sentent déjà en eux la poussée de la création du beau plastique. Lorsque Aubrey-Beardsley s'asseyait pour faire un de ses dessins surnaturels, il ne savait souvent ce qu'il allait dessiner et laissait errer sa plume. Rien de moins littéraire que le *point de départ* de son art.

Le génie doit jouer avec le cœur humain, faire vibrer en lui toutes les cordes ; il doit pouvoir élever jusqu'aux cieux, précipiter jusqu'aux enfers. Un art qui reste unilatéral et qui voudrait servir à la moralisation ou à un but utilitaire sera forcément incomplet et s'écartera de nouveau de la plastique pure. Cet autre art sera-t-il moins honnête, moins sincère que celui-ci ? Peut-être, mais il sera plus grand et sera à la fois humain et divin. Et le demi-dieu qui, sans descendre de son piédestal, sans succomber aux faiblesses, sans subir les défaillances de ceux qui l'écoutent, s'amusera à faire rendre à la lyre humaine toutes les sonorités qu'elle possède, ses cris, ses pleurs, ses extases, ses joies et ses béatitudes, celui-là ne sera-t-il pas un peu charlatan ? Et même s'il se suggère momentanément pour les besoins de sa cause les sentiments qu'il provoque, ne faut-il pas qu'il garde la tête froide ? Car il faut se posséder soi-même si l'on veut posséder les autres.

Pour en revenir à la critique et terminer ces réflexions comme elles ont commencé, je dirai encore que chez celle-ci l'esprit de contradiction (toujours la destructivité) joue les trois quarts du rôle : le dernier quart consiste à mettre son dieu à la mode pour être ensuite écœuré de l'aplatissement des masses devant le nouveau pantin articulé à mécanique. La vérité, c'est que l'on ne veut pas être comme tout le monde, mais on veut que tout le monde soit comme on est.

Qu'importe que Wagner ait été oui ou non grand, musicien, philosophe, poète ou autre chose ? Son œuvre existe, cela suffit. Ceux qui voudront l'entendre s'arrangeront pour cela ; ceux qui voudront y trouver goût devront le faire sans fausse honte. Ce sont de petits plaisirs d'un ordre privé qui ne devraient en rien gêner les antiwagnériens ou les empêcher de se délecter aussi comme bon leur semble.

Mais tout ceci est dans la force des choses. On peut se dire que la loi la plus fatale est celle de la réaction. Le tour de chacun viendra, et il est inutile d'aller à l'encontre. La productivité se défend toute seule, de même que la terre se défend contre la

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

surpopulation par les épidémies, guerres et de mille autres manières. Il vaut mieux empêcher la production que de la détruire.

Et les hommes dans tous ces efforts de contrebalancement ne voient pas qu'ils ne sont que l'instrument aveugle de l'équilibre et de l'impitoyable statique universelle.

ARMANDE DE POLIGNAC.

SALADE ROSSE

UNE RÉPÉTITION DES CHŒURS.

M. Lagrille, le sympathique sous-chef, monte lentement les étages qui conduisent au foyer de l'Amphithéâtre, ou, en d'autres termes, à l'Enfer du Paradis.

Neuf heures du matin ! Lagrille monte, à demi réveillé ; il semble gravir un calvaire ; son petit chapeau rond et sombre de feutre mou simule vaguement, dans la pénombre, une couronne mortuaire ; le petit homme à barbe blanche arrive enfin dans le foyer où les choristes, en attendant l'heure du supplice, se saluent en singeant les manières du grand monde, s'interpellent en exagérant le timbre de leurs voix.

Les parties sont distribuées ; le pianiste frappe les premiers accords. On s'installe alors sur les banquettes sans dossiers et, comme le nombre en est insuffisant, on se tasse, on se serre, on se rentre les coudes dans les hanches. L'électricité s'allume ; on ne se parle plus qu'à voix basse, on se mouche, on tousse, on crache dans ses mouchoirs. Lagrille monte au pupitre ; le bâton se lève pour la première mesure d'un oratorio marocain de Grandbois. Pas facile cet oratorio, les respirations en sont longues, les intonations épineuses, et puis, « c'est le matin », les poumons ne fonctionnent qu'à grand'peine ; il y a des chats dans les gosiers, les voix baissent lamentablement en dépit des grimaces d'horreur du sous-chef et du pianiste, en dépit du bibliothécaire qui fait la navette des ténors aux basses, donne la note et tente vainement de reprendre le ton. On reprend, on détaille, on nuance, on décompose la mesure, on fait du solfège, on dit les notes, puis les paroles, on chique toutes les pastilles de France et de Navarre. Au bout d'une heure on est à court de souffle, les traits se tirent, les yeux s'injectent de sang, les visages sont congestionnés, et comme faute de penderies on a gardé pardessus, foulards, chapeaux, en sortant on pincera une pneumonie ; la semaine suivante on se dira avec des larmes dans la voix : « Ce pauvre Machin est mort ! »

Lagrille est bon enfant ; il a pour ses choristes une affection

toute paternelle ; il voudrait bien ne pas les fatiguer, les surmener, les harasser, les exploiter au compte du patron qui, pour avoir moins de répétitions à payer, met les bouchées doubles.

Dix heures et demie !

Vodor, le cher maître Vodor, envoie sa serviette par le concierge de l'établissement, car une serviette, une simple serviette d'avocat sied peu à celui dont le génie consiste à faire prendre des *Messie* pour des lanternes.

Vodor apparaît à la porte de l'enfer, descend majestueusement un, deux, trois, quatre degrés, comme s'il était drapé d'un fabuleux manteau d'hermine, avance comme au son d'une marche solennelle. C'est lui ! le maëstro à manchettes ! lui ! que sa femme appelle dans l'intimité : le « mangeur de lauriers ! » lui ! que le public applaudit comme à Guignol... Il arrive, savonne d'importance le malheureux Lagrille, qui n'a pas assuré le matériel nécessaire à la répétition d'une œuvre de Berlioz. Berlioz ! Beethoven ! dont les initiales font Bébé, tels sont ses deux grands chevaux, ses *favoris*. Lagrille baisse la tête sous l'orage ; s'il n'a pas assuré le matériel, c'est peut-être avec intention, dans l'intérêt même de ses choristes, sachant que le patron, en attendant l'arrivée du compositeur Grandbois, ne manquerait pas de faire travailler Berlioz afin d'économiser une répétition. Lagrille rougit, s'efforce de sourire, nul n'a le courage de le défendre. Pensez donc ! Tenir tête à Vodor, ce brasseur d'affaires et de symphonies !...

M. Grandbois arrive à son tour, il est une demi-heure en retard, ne s'excuse pas, prend la baguette, dirige son œuvre. Très satisfait de l'exécution, il félicite Vodor, qui n'a rien fait. Lagrille jubile ! Vodor fronce les sourcils : il sait que, pour les choristes, les louanges ne s'adressent pas à lui, mais à son sous-chef. Il bondit au pupitre, fait reprendre, discute longuement sur le point d'une noire, sur le cinquième *p* d'un *pianississimo* et, très content de lui, termine la répétition à midi et quart. Chacun se retire ; les choristes sortent abrutis, épuisés, à demi morts, et pour leur peine toucheront quatre francs, juste de quoi s'acheter quelques potions pour recoller les cordes vocales.

M. Vodor monte dans une voiture au mois (aux frais de l'orchestre) et, tout bouffi d'un ineffable orgueil, regagne son hôtel.

JEAN RAGE.

(*A suivre.*)

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard : Liszt et M. Arthur Coquard. — Concerts Colonne : M. Enesco. — Mlle Selva, MM. Henry Expert et Romain Rolland. — MM. Poueigh et Inghelbrecht. — M. R Viñes. — MM. Hamburg et Kreisler. — M. Walter et Mme Blanc. — Soirées d'Art. — Mme Landormy-Plançon et le Quatuor Parent. — M. Josef Hofmann. — M. G. Hue. — Concert Galeotti-Capet.

Après la tumultueuse, gesticulante et quelque peu blagueuse *Damnation de Faust* de Berlioz, avant le mystique oratorio de Schumann, M. Chevillard a fort bien fait de nous remémorer l'Ouverture et le Poème symphonique dont Wagner et Liszt illustrèrent, eux aussi, le plus beau mythe de la poésie moderne. L'*Ouverture pour Faust* date, sous sa première forme, de 1840 ; elle est donc antérieure à *Rienzi* et au *Vaisseau-Fantôme*. Il est d'autant plus curieux d'y trouver déjà esquissés un motif du *Tannhäuser* et l'un des principaux thèmes de *Tristan* ; l'écriture des instruments à vent fait aussi présager le futur maître de l'orchestre ; et cela, en rappelant Weber. La couleur générale est sombre : Wagner a voulu peindre la lutte désespérée de Faust avec les esprits de vie ; et cette lutte ressemble à celle qu'il dut soutenir aussi, pour gagner l'anneau de la toute-puissance créatrice, le même qu'une fée bienveillante avait passé au doigt de Liszt dès son berceau. La facilité heureuse, la grandeur sans effort et la générosité : qualités rares, de plus en plus rares en la laborieuse musique d'aujourd'hui ; ce sont celles de Liszt. Son Faust, d'abord sombre et désespéré, lui aussi, finit par des accents d'espoir et de joie conquérante ; Siegfried, à son départ, ne chevauche pas un plus noble coursier. Et de quelle délicate et pure mélodie il sut tracer la figure de sa Marguerite, vierge candide, embaumée de tendresse, qui veut guérir ce cœur inquiet, et ouvre ses bras intacts en un chaste abandon de soi-même ! Nous sommes ici bien plus près de l'Eloa de Vigny que de la petite bourgeoise sentimentale dont Gœthe esquissa, non sans quelque ironie, le profil enfantin. Cela tient à ce

qu'un génie comme Liszt embellit tout ce qu'il touche, et aussi peut-être à ce que le bon abbé comprit, mieux que le hautain poète, le dogme de la rédemption par la Femme. Le personnage de Méphisto, qui ferme le triptyque, est admirablement tracé, lui aussi : il y a dans son rire satanique toute la hardiesse d'écriture d'un Strauss, mais appliquée à des idées musicales, et toutes les intentions de coloris d'un Berlioz, mais réalisées. Et cela se termine par une merveilleuse ascension d'accords : une calme lumière rayonne, le ciel s'entr'ouvre, où l'on entend planer les voix du chœur mystique sur le motif de Marguerite transfigurée. Je ne connais pas de plus belle, de plus émouvante apothéose, et je me demande si le nom de Père, dont nos musiciens saluent aujourd'hui leur maître Franck, ne conviendrait pas bien plutôt à Liszt, père magnifique et souverainement bon de toute la musique moderne.

M. Chevillard a conduit ce chef-d'œuvre avec une précision, une énergie et une ardeur de conviction qui ont déchaîné l'enthousiasme. Du *Concerto* pour violon de Sinding, qui précédait, je n'ai pas grand'chose à dire : c'est de l'art bien plus allemand que scandinave, et allemand dans le mauvais sens du mot. Car nous ne sommes pas les seuls à connaître les platitudes de la musique de métier. Les impressions norwégiennes de **M. Coquard** sont fort jolies, au contraire, et plus personnelles que je n'osais espérer, connaissant la réserve habituelle de leur auteur. L'orchestre, sonore et délicat, a de poétiques couleurs, et j'ai beaucoup goûté la douceur aérienne qui succède, dans le second tableau, à la danse rustique du début ; ainsi que les mélancoliques grisailles du *Cap Nord*, et leur illumination par la crudité des cuivres, et la lente retombée, irrésistible, des froids brouillards. Le premier morceau commence d'une manière charmante, avec ce chant de hautbois prolongé par la flûte grave ; dans la suite je rencontre une marche d'harmonie un peu trop marquée, et une mélodie moins distinguée que je ne voudrais. La mélodie, je veux dire la grande phrase développée, à l'ancienne mode, est-elle bien ce qui convient à M. Coquard ? Je ne sais trop ; pour ma part, j'aime mieux sa musique lorsqu'elle traduit finement de justes impressions, et ne s'exténue pas à être sentimentale. Et voilà pourquoi je mets cette suite d'orchestre au-dessus de tout ce qu'il a écrit jusqu'ici.

Le 16 janvier, Mlle Blanche **Selva** reprenait la série coutumière de ses hommages à Jean-Sébastien Bach, dont elle est sans contredit la plus digne prêtresse : car mieux que tout autre elle sait dessiner en lignes puissantes la figure du dieu, qui ne fut du tout un dieu insensible, mais un dieu fort, dont la tristesse était vaste et grave comme la nuit, et dont la joie faisait bondir les montagnes pareillement aux agneaux des brebis. Telle est, en effet, la vertu de cet art multiplicateur, où toute idée se répercute à plusieurs reprises, que tout y prend un caractère d'immensité. C'est ce caractère que Mlle Selva sait excellemment garder aux œuvres même les plus légères, telles que le *Caprice sur l'absence de son frère chéri*, ou la charmante *Suite française* (2e du recueil), par la haute dignité d'un style toujours expressif, mais jamais infléchi en accents personnels. Le concert commençait et se terminait par une *Sonate* pour violon et piano : M. Nestor Lejeune, au nom contradictoire, s'y est montré bon musicien, mais violoniste inexpert et mal assuré : on ne reconnaissait plus le valeureux alto du quatuor Zimmer.

A l'école des Hautes Études sociales, M. Henry **Expert** retraçait, en une fort jolie causerie, l'histoire de la musique vocale, depuis l'organum d'Hucbald jusqu'à Mouton, Certon et Passereau : et ses chanteurs, après lui, firent éclore les grêles et souvent délicieuses fleurs de l'art primitif. Le 18 janvier, M. Romain **Rolland** nous faisait connaître les précurseurs de

Beethoven dans cet art si particulier, et si vraiment « social », du lied allemand : Mlle Luini, timide à juste titre, et M. Jan Reder, admirable de voix et de style, illustraient cette claire et très instructive leçon d'exemples presque tous nouveaux pour nous, desquels je retiendrai surtout un air de Gluck, d'une vigueur admirable (*Willkommen, du silberner Mond*), et de jolies chansons du bon Hiller et de Peter Schulz. On trouve là les premiers traits de plus d'une mélodie de Beethoven, ou, pour mieux dire, de la mélodie de Beethoven, qui prit la forme, mais y répandit toute son âme.

Des diverses œuvres nouvelles exécutées au dernier concert de la *Société Nationale* (20 janvier), la *Sonate* pour piano et violon de Jean **Poueigh** est sans doute la plus belle d'espérances et la plus riche de promesses. Car on y remarque un accent très sincère et une inspiration mélodique qui se ressent encore un peu trop de Franck et de Lekeu, mais dont on reconnaît, à certaines inflexions, la personnalité prochaine. La forme n'est pas parfaite encore : je ne parle pas de l'écriture, fort correcte, mais du plan, qui n'est pas assez suivi. L'œuvre sera sans doute remaniée et resserrée quelque peu avant de paraître chez Demets, dont elle sera loin de déparer la belle collection moderne. MM. Enesco et Aubert l'ont interprétée avec beaucoup de charme et des mouvements un peu trop lents à mon gré.

Le *Nocturne* pour piano et violoncelle de M. **Inghelbrecht** décèle, au contraire, un talent très sûr et très maître de ses effets; les sonorités du piano sont d'une mélancolie charmante, je les préfère au chant du violoncelle, peut-être oiseux. M. Inghelbrecht me paraît un musicien bien doué, dont on appréciera mieux les qualités à l'orchestre. Quant à M. Claude **Guillon**, il n'a tiré qu'un assez médiocre parti des jolis tableaux rustiques que lui proposait une muse familière. Malgré une déclamation soignée, beaucoup de bonnes intentions, et tout le talent de Mlle Jane Arger, ces mélodies m'ont paru un peu pauvres en musique. Il est vrai que trois exquises chansons de G. Fauré leur portaient un ombrage plus funeste que celui du mancenillier.

On me demande, de différents côtés, des nouvelles de la conférence que j'ai faite le 15 janvier, au Cercle catholique, sur la musique de l'Extrême-Orient. Il m'est bien difficile d'en parler décemment ici ; mais je la publierai dans une de nos prochaines livraisons, et l'on pourra juger de la sorte si l'accueil si flatteur qu'elle a reçu du public fut ou non mérité. Mais je puis dire au moins que Ricardo **Viñes** a joué des danses javanaises et les *Pagodes* de Debussy avec cet art merveilleux, qui supprime l'effort et fait apparaître, toute pure et toute simple, la beauté de l'œuvre.

J'aurais bien des choses à dire encore : à louer M. Emile Bosquet d'avoir mis à son programme les *Jardins sous la pluie*, M. Riccardi Prati d'avoir choisi, parmi ses compatriotes, Frescobaldi, Scarlatti et Martucci, Mlle Guimaraès d'avoir brillamment exécuté Liszt, Schumann et Chopin, et M. Pomposi d'avoir joué, avec la nervosité la plus distinguée, la *Sonate* de Franck et le *Quatuor* de Debussy. Mais il me semble que je sévis bien longuement aujourd'hui. Un mot encore, pour dire que le trio du *Freyschutz* fut délicieusement interprété, au dernier concert Clémandh, par Mlle Suzanne Labarthe, charmante Agathe, Mme di Marco, excellente élève de Mme Chevillard, et M. Fernet. Et je vais me délasser en lisant le *Mercure musical*.

LOUIS LALOY.

Il faut féliciter M. Colonne d'avoir encouragé un jeune en jouant de lui autre chose qu'une œuvrette : la symphonie de M. **Enesco** est une

œuvre de belle dimension et qu'il importe de ne pas laisser inaperçue.

Délaissant la forme du poème symphonique et la musique descriptive, M. Enesco a fait œuvre de musique pure dans cette symphonie aux allures presque classiques.

Le premier mouvement, qui est le plus développé, s'annonce par des cuivres dont l'éclat gagnerait à être un peu moins vif. Le développement et la combinaison avec un second thème qualifié par le programme de « féminin » sont très bien venus et d'une belle envolée. L'andante qui lui succède a été le mouvement le plus applaudi. La mélodie exquise se promène des clarinettes aux flûtes puis aux violoncelles avec une aisance et une passion discrètement exaltée qui en font une page délicieuse. J'aime moins le dernier mouvement, dont le développement moins poussé que dans les deux parties précédentes paraît décousu et où quelques brutalités orchestrales n'atténuent point la légère déception qu'il provoque. L'œuvre n'en est pas moins très intéressante, pleine de qualités qui dénotent en M. Enesco une âme de vrai musicien.

CH.

Ainsi qu'il sied à des têtes couronnées, les rois du clavier et les princes de l'archet qui se font entendre à la *Société philharmonique*, sont, en général, dépourvus de toute modestie. En revanche, ils ont beaucoup de talent. De ceux-là sont MM. Mark **Hambourg** et Fritz **Kreisler**, applaudis tous deux au concert du 16 janvier.

Le premier, un Russe naturalisé Anglais, fit son éducation artistique à Vienne. (Toute l'Europe, quoi !) Au piano, avec un éclairage complice, il ressemble à M. de Max, en plus maigre il est vrai. M. Fritz Kreisler, né à Vienne, est un lauréat de notre Conservatoire. On nous dit qu'il « se tira heureusement, quoique blessé, de trois duels dangereux ». Cette épithète me ravit. Quoi qu'il en soit, M. Kreisler brandit son archet avec tellement de fougue que l'on se demande si, parfois, il ne se figure pas tenir encore l'épée.

Je me vois dans la nécessité de faire quelques réserves sur la manière dont ces deux virtuoses ont interprété la *Sonate* en *la* majeur de Mozart. Là où il fallait de la simplicité et du moelleux, nous avons eu — peut-être par une exagération inutile des nuances — une exécution trop souvent saccadée. Par contre, M. Hambourg — dans du Chopin et la *Ballade* de Grieg (le programme annonçait Gavotte et Variations de Rameau) — et M. Kreisler — dans *Allemande, Courante et Double* de Bach, et, surtout, dans *Chanson Louis XIII* et *Pavane* de Louis Couperin, œuvre d'une musicalité charmante et d'une fraîcheur exquise, — méritèrent amplement les acclamations et les rappels qu'un public enthousiaste ne leur marchanda point.

Tout l'intérêt du dernier concert de la *Société Bach* allait à M. Georg **Walter**, ténor solo de la Singakademie et de la Société Bach de Berlin. Rien de plus justifié. La très belle voix de M. Walter est d'un timbre extrêmement agréable, et il la manie avec une absolue maîtrise. C'est dans un style excellent qu'il a chanté la cantate pour ténor solo : *Misérable mortel que je suis*, et celle : *Oh ! viens, Jésus, notre Sauveur !* Mlle Eléonore Blanc et M. Louis Bourgeois lui donnaient ici la réplique ; ils eurent donc, et à bon droit, leur part dans les ovations qui furent nombreuses et répétées. Signalons aussi une très bonne exécution du *Concerto* en *la* mineur pour piano, flûte et violon, par Mlle Ritter, et MM. Hennebains et Daniel Herrmann. L'on regrette de trouver un peu de flottement dans les chœurs ; mais l'orchestre, dirigé par M. Bret, se montre toujours discipliné à souhait.

Mlle Eléonore **Blanc** triompha également à la *Matinée-Danbé* du 17 jan-

vier. Ces séances se poursuivent avec un très vif succès ; mais celle-ci fut particulièrement intéressante. C'est dans du Rameau : air de *Castor et Pollux*, et du Berlioz : l'*Absence*, que l'excellente artiste se fit applaudir. A côté d'elle, citons Mlle Renié, harpiste talentueuse, dans des musiques qui l'étaient moins ; Mlle Mary Garnier et M. Delvoye de l'Opéra-Comique, et enfin le quatuor Soudant, qui interpréta avec sa vaillance habituelle un *Quatuor* de Weingartner et le *Finale* du quatuor no 4 de Beethoven.

JEAN POUEIGH.

Soirées d'art. *Jeudi* 11 *janvier.* — Admirable exécution du *15e quatuor*, en *la* mineur (op. 132) de Beethoven, où s'exhale et prie une humanité si douloureuse et si sereine. « La joie par la souffrance », la maxime de Beethoven, est la devise de l'œuvre. L'art qui idéalise tant d'angoisse reste incomparablement simple, avec des retours imprévus au style des vieux maîtres. Le quatuor Capet a dit avec la gravité qui convient le chant religieux sur le mode lydien, qui sert d'andante, voix qui montent, se pressent vers un inaccessible infini et meurent, entrecoupées de larges accords des orgues. Et quel réveil après l'apaisement ! Le finale, avec ses trois mouvements, *alla marcia, assai vivace, allegro appassionato*, frémit d'une joie fièrement conquise. La *Grande fugue* (op. 133), en *si* bémol (qu'un programme facétieux intitule *Grosse fugue*), est un défi à toute formule, je n'ose dire à toute exécution instrumentale, après la généreuse interprétation de M. Capet. Est-ce tout ? Mettons que ce fut tout et que nous n'avons pas trébuché de si haut.

Jeudi 18 *janvier.* — On a su gré à trois mélodies de M. Léo Sachs de faire valoir la diction dramatique et fort habile de Mlle Louise Grandjean. Mais dans deux œuvres dignes de son talent, *Rêves* de Wagner et *Ich grolle nicht* de Schumann, elle a pu affirmer sa haute intelligence de l'art allemand, disons mieux, de l'art. M. Richard Buhlig était pour moi un inconnu. Je crois que son agilité très nerveuse pourrait s'exercer mieux qu'aux dépens du *Prélude, Choral et Fugue* de Franck. Le quatuor Capet obtient son succès ordinaire, plus mérité que jamais, dans le *dernier quatuor* de Beethoven.

Dans la *salle Æolian*, maquillée d'un vernis céleste, comme tel cabaret de Montmartre, le *Quintette* de Franck, par un contraste spirituel, reçoit une interprétation convaincue, respectueuse, grave. Mme **Landormy-Plançon** et le quatuor **Parent** forment un excellent ensemble.

M. Joseph **Hofmann** est un enfant de génie depuis l'âge de neuf ans. Quelques années ont passé depuis. Je n'ai entendu que le second concert qu'il a donné salle Erard. Son mécanisme vigoureux, la solidité de son rythme carré doivent faire merveille dans Schumann : je ne lui ai entendu jouer que *Chopin*, où j'avoue qu'un jeu moins cadencé me toucherait plus.

JOSEPH TRILLAT.

La *Belle au bois dormant*, de M. Georges **Hue**, exécutée au dernier concert du Conservatoire, est amusante à force d'être prévue : le sommeil est, comme il convient, suggéré par une note tenue en pédale ; l'entrée du Prince, tout naturellement, se trouve signalée par les cors ; l'Aurore, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, appelle un trémolo des mêmes cordes qui, agrémentées de sourdines, font le bruissement bien connu du rouet ; et une flûte qui se souvient de *Siegfried* prétend chanter à l'instar de l'oiseau. Quant à la Fée du mal, c'est le mal aux oreilles qui est sans aucun doute son domaine, si j'en crois ces cuivres horrifiques.

La perle du concert fut le chœur des *Bohémiens* de Schumann, délicieux de couleur et de rythme.

Concert Galeotti-Capet. — Tous ceux qui ont déjà entendu Cesare Galeotti connaissent ce toucher extraordinaire par lequel les notes semblent naître sans l'intermédiaire du piano. Dans la *Sonate* en *sol* majeur (op. 96) de Beethoven les deux exécutants ont un ensemble et une délicatesse qui est presque de rêve. Quant à la sonate de Franck, on voudrait ne plus l'entendre après cette exécution. Elle n'a jamais été rendue avec une aussi noble piété, une aussi ésotérique passion. Dans le premier mouvement, un sentiment si profond et si ému qu'il semblait que les deux artistes jouaient pour eux seuls dans une presque inconsciente et harmonieuse union. L'allegro exécuté avec une fougue magistrale qui n'excluait pas la musicalité intime. La séance se terminait par une sonate de Saint-Saëns.

Le succès du concert a été énorme.

NEZEU.

A LA NATIONALE.

Miroirs, cinq pièces pour piano par M. **Ravel.**

Après la première audition de son *Quatuor à cordes* à la Schola, il y a plus d'une année, j'écrivais dans le *Mercure de France* : « Il faut retenir le nom de Maurice Ravel : c'est celui d'un des maîtres de demain. » Depuis, il avait fait *Asie* et remporté au concours préparatoire du Prix de Rome le succès d'un retentissant échec qui le rendit soudain plus célèbre que tout ce qu'il avait publié jusqu'alors. La veste à lui destinée se trouva aller comme un gant à celui qui la lui avait préparée, soigneusement taillée sur mesure, et qui dut la garder pour soi-même et l'endosser. Le scandale dont Maurice Ravel fut l'irresponsable occasion et la victime eut tout d'abord le résultat d'imposer la nomination de M. Gabriel Fauré, son professeur précisément, au poste de Directeur de notre Conservatoire, pour la sauvegarde et l'honneur de notre musique nationale. Outre ce bienfait certain, il apparaît bien que celle-ci puisse attendre du blackboulé quelque tribut plus personnel, sinon moins involontaire, et qui ressemble fort, déjà, à ce qu'on appelle de la gloire en véridique et bon français. Il est rare d'avoir à constater chez un jeune artiste une évolution aussi rapide et aussi remarquable. Venant après le pittoresque des *Jeux d'eaux*, la grâce romantique du *Quatuor* et l'exotisme étincelant d'*Asie*, ces *Miroirs* font un effet très analogue à la brusque révélation des *Kreisleriana* dans l'œuvre de Schumann. On procède toujours de quelqu'un, et le génie lui-même n'échappe pas à l'ascendant de devanciers lointains ou proches ; la formation de la personnalité est chose assez mystérieuse et complexe, à quoi contribuent plus ou moins fortement des apports souvent très divers. L'éventuelle assimilation, ici, est décidément accomplie. Maurice Ravel aime Schumann et s'en prévaudrait volontiers; mais ce n'est guère que dans *Noctuelles* qu'on pourrait découvrir quelques indices de la ferveur de son culte. Tout le reste est d'une inspiration originale et neuve qui n'évoque plus aucun souvenir. On m'assura, sans que j'aie pu vérifier l'exactitude du fait ou la coïncidence, qu'au moment probable de leur gestation, l'auteur de *Miroirs* était de son propre aveu plongé passionnément dans Beethoven, celui de la fin, de la « dernière manière ». Si l'influence fut réelle, le musicien qui l'éprouva était de taille à la supporter sans dommage. Encore que non pas peut-être fatalement indispensable aux résultats, elle

serait plausible pourtant à l'égard d'une simplicité plus évidente, d'une largeur et sécurité de touche émancipées de tout vain fignolage dont on est frappé dans *Miroirs*, et peut-être aussi pour l'émotion intime et la profondeur d'une pensée émanée ou vêtue d'harmonies irrêvables au « Vieux Sourd ». De ses doigts infaillibles, Ricardo Viñes en déroula délicieusement l'arabesque sonore et dut bisser l'*Alborada del Gracioso* au milieu d'applaudissements qui s'adressaient à la fois à lui et à la musique. Lorsque, bientôt, ces pièces seront éditées par Demets, on pourra mieux juger de la valeur exceptionnelle de leur contenu musical. Il ne faut pas se fier aux apparences : tels courts *lieder* de Schumann dureront bien probablement plus longtemps que ses quatre symphonies. Quelques-uns de ces *Miroirs* fourniraient un admirable prétexte au jeu des timbres de l'orchestre ; ils n'y gagneraient rien musicalement. Malgré leur modestie d'allure ou de dimension, parmi ces cinq morceaux également exquis, il est au moins deux purs chefs-d'œuvre, *Une barque sur l'océan* et *Oiseaux tristes* ; — celui-ci surtout, peut-être, imprévu, simple et poignant entre tous. La réponse est cinglante au jury d'hier ; elle est si belle qu'on en serait presque tenté de plaindre ces gens obtus, s'il est vrai qu'ils étaient sincères. Oublions-les, eux, leur acte et leurs noms introuvables déjà, la plupart, dans nos mémoires indifférentes. Il y a si peu, si peu de rapport aujourd'hui entre tout cela et notre art ! C'est bien loin d'eux qu'ailleurs vit et grandit notre musique, à quoi ils ne comprennent rien, — car ils n'ont pas la « debussyte », ô Mauclair, et ne l'auront jamais : ils en sont incapables, les pauvres. En vérité, plaignons leur triste sort.

JEAN MARNOLD.

LE QUATUOR PARENT

Les « trois manières » de Beethoven et l'impressionnisme en musique.

Le vendredi soir 5 janvier 1906, l'excellent *Quatuor Parent* inaugurait non seulement sa saison 1906 à la salle Æolian, mais un *cycle Beethoven* sans précédent qui, pour la première fois en France — et en Europe — nous promet, pendant quatre ans, l'intégrale audition des œuvres de musique de chambre, instrumentales ou vocales, du maître suprême en l'art de toucher nos âmes.

Les vrais amis de la musique savent ce que l'artiste Armand Parent a fait, depuis plus de quinze ans, pour les maîtres et pour les jeunes, et particulièrement pour Beethoven, ce maître toujours jeune par le prime saut puissant de la pensée, dont il a joué déjà deux fois les dix-sept quatuors (avec la *Grande fugue*), sans délaisser les modernes consacrés ou discutés, depuis le précurseur César Franck jusqu'aux admirateurs de Claude Debussy... Nous l'avons dit : c'est un véritable musée de la musique, hélas ! éphémère, mais enchanteur comme elle, où le Salon carré du Louvre servirait de section rétrospective au Salon d'automne.

Et cette comparaison naturelle avec la peinture ajoute à la ressemblance d'un portrait d'Armand Parent : une autre fois, moins pressés, nous esquisserons la physionomie ferme et loyale de ce véritable *artiste*, autoritaire avec douceur, fier sans pose, littéraire sans snobisme et sans pédantisme dont la virtuosité, jamais exclusive, trouve le temps de s'intéresser à l'impressionnisme de tous les jeunes sans lui sacrifier la ligne plus reconfortante

des maîtres. Par son caractère comme par son jeu, Parent se manifeste un *classique* ouvert à toute *nouveauté*, pourvu qu'elle soit inspirée, même témérairement, par l'art pur.

Aujourd'hui, c'est le règne de Beethoven, ce Michel-Ange émouvant, ce maître du « siècle dernier », — dont le génie reste à l'avant-garde. Une substantielle causerie de M. Paul Landormy, musicien doublé d'un penseur, a commencé par nous dire ce qu'il faut exactement penser des « trois manières » (comme disait Lenz) de celui de tous les maîtres-musiciens qui s'est constamment et le plus spontanément *renouvelé* (comme nous disons), — sans excepter Richard Wagner ! Exagération scolastique, n'est-ce pas ? que de morceler l'œuvre d'un libre génie en trois compartiments comme une bibliothèque à triple rayon ! Une mélodie datée de 1795 ne contient-elle pas déjà le thème futur de la *Neuvième* ? Et la *Fantaisie avec chœur* de 1807 aussi ?

Il faut dire simplement : la première étape, de 1795 à 1805, de la vingt-cinquième à la trente-cinquième année de l'auteur, respecte les formes traditionnelles de la sonate avec ses développements ou ses divertissements prévus comme une « patience » à réussir, — le jeu de la musique formelle et mondaine, où l'atmosphère de Vienne se mêle aux souvenirs de Bonn.

La seconde étape du génie en marche à la conquête de soi-même, de 1805 à 1815, débute par l'*Eroica* (op. 55), symphonie révolutionnaire et géante, qui garde encore le souci de l'architecture musicale comme les trois quatuors de l'*Opus 59* (qui paraissaient à Romberg aussi fous déjà que la *Symphonie* en *la*, selon Weber...) C'est le *vrai* Beethoven, c'est-à-dire le Beethoven intermédiaire et le plus connu.

Troisième et dernière étape, de 1815 à 1827 : douze ans de création solitaire et silencieuse, où le génie sourd ne cherche plus à *plaire* (dernier mot de l'esthétique pour le jeune Mozart), mais à s'exprimer librement, populaire et plébéien, héroïque, tragique, pathétique, et, parfois, « infiniment tendre ou diversement jovial et spontané ». Pendant trois ans de recueillement, Beethoven arrange 132 mélodies écossaises pour l'éditeur Georg Thomson, afin de se rapprocher des sources vives de la nature et du peuple ; et quand il recommencera d'élever la voix qu'il n'entend plus lui-même que dans le silence intérieur de son être, il se sera délivré (selon le mot de Wagner) « du péché originel de la forme extérieure ». De là, ces synthèses qui nous ressuscitent des « mémoires d'outre-tombe », des voix de l'au-delà, dernières sonates ou derniers quatuors, chants libres d'une âme immense, harmonies mélodiques aussi novatrices que la mélodie harmonique d'un César Franck, essors imprévus avec des souvenirs volontaires de Bach, — cette *dernière manière*, enfin, qui troublait les académiciens de 1830 en « foudroyant » Berlioz, et qui ne laisserait pas que d'inquiéter ceux encore de 1905, signée Wagner ou Debussy...

En remerciant M. Landormy de nous avoir inconsciemment dicté ces lignes, observons à notre tour, sans insister, d'un trait, le rapport de ces trois phases d'un art en perpétuel devenir avec l'évolution douloureuse, enviable et sublime d'une vie tout intérieure, dont les neuf symphonies, les dix-sept quatuors et les trente-deux sonates, et même les *Lieder* sont les chapitres parallèles et mystérieux : autobiographie qui contient, comme la musique même, le secret d'un cœur débordant de sève affectueuse et robuste... Et, vers son automne aux fruits géants comme la grappe que Poussin nous a rapportée de la terre promise, le candide Beethoven se lamentait d'avoir à peine écrit « quelques notes ».

Contentons-nous du peu qu'il nous laisse : il y en a pour quatre ans ! Et cela, pour la seule musique de chambre...

***

Sans être esclave de l'ordre chronologique, chaque séance du *Quatuor Parent* nous proposera comme un raccourci contrasté de ce grand œuvre : dans les deux premières, par exemple, nous avons applaudi de parfaites et vivantes exécutions du premier trio (op. 1, n° 1), de l'élégante sonate pour piano et violon (op. 24), de quelques naïfs *Lieder*, du VIIIe et splendide quatuor, où Parent et ses partenaires (MM. Loiseau, Vieux et Fournier) se sont surpassés, comme Bleuzet et les siens dans le trio de 1794 et l'octuor de 1796 pour l'harmonie seule, et comme Mlle Marthe Dron : la charmante et distinguée pianiste, au profil fier comme son jeu, ne doit pas regretter d'avoir abordé la 32e et dernière sonate (op. 111) qu'elle joue avec un brio réfléchi qui nous fait attendre impatiemment son interprétation des *Adieux* (op. 81 a)...

***

Et la troisième soirée, du 19 janvier? Une séance moderne, une séance *impressionniste*, pour laisser reposer Beethoven, — ou plutôt pour le continuer; car le génie libre a suivi son sentiment; et pourrait-il reprocher aux derniers venus d'avoir suivi le leur? N'a-t-il point défini lui-même, dans la dédicace de cet *Op. 111* à l'archiduc Rodolphe « ce désir, essentiel aux nobles natures, de n'exprimer jamais que ce qu'elles sentent »?

Cette épigraphe est toute la genèse du *Debussysme*. Nous la sentions flotter, l'autre soir, comme l'âme même du dieu Beethoven et le conseil muet du génie, dans l'atmosphère où, bizarrement mais poétiquement, murmuraient le quatuor (op. 10) de Claude Debussy, que nous tenons pour son chef-d'œuvre, et le quatuor tout récent de son jeune émule, Maurice Ravel, qui garde intacte sa personnalité.

Nous l'exprimions, au printemps dernier : c'est étonnant ce que des auditions successives et les amoureuses exécutions du *Quatuor Parent* nous ménagent de découvertes en ces terres avancées : *ultima Thule* ! L'impressionnisme musical ne libère pas seulement les développements : il les supprime; il pousse l'indépendance des parties jusqu'au coloris le plus immatériel; il ne décrit jamais : il suggère. Mais il demeure *très construit* sous ses fluides apparences, où clapotent les pizzicati de la pluie, où s'enroulent des nuées échevelées, écharpes de ténèbres lunaires et de pensées lunatiques... Il y pleut de l'ombre et des étoiles (cf. l'*andantino* debussyste et Ravel *passim*). De l'irréel dans du réel, poésie vague; frisson nouveau, qui fait plaisir et qui fait peur... telle la parole d'un Mallarmé, l'eau-forte d'un Whistler ou d'un Buhot, sur les toits noirs, dans une vieille chambre provinciale où le vent cause avec l'ombre, par la nuit noire au fond du vieux parc, ou dans une traversée sous une nuit sans lune... Des bouffées de musique russe, archaïque, grégorienne, extrême-orientale, singularisent cette âme moderne, violente ou pâmée, son *mélos* fugitif, plein d'humour et de poésie... Non, l'Allemagne d'aujourd'hui n'a rien de tel à nous offrir!

Et les zélateurs de Beethoven, qui conservent, malgré tout et malgré les *ultima verba* de Beethoven en personne, un culte quasi latin pour la pensée plus concise et pour la forme plus sculpturale, ont fait le plus bel accueil, entre nos deux quatuors impressionnistes, aux *Lieder* français de M. Fauré, puis à la première audition d'un vigoureux et mélodieux *Trio* (op. 18) d'Albéric Magnard, dont la sonate et la symphonie décèlent les mêmes qualités dynamiques, ardentes, hautaines, probes et profondes. Un nouveau *classicisme*... Et remercions, une fois de plus, Mlle Dron, MM. Parent et Fournier !

RAYMOND BOUYER.

Société Beethoven. — A cette société, fondée par le graveur mélomane Jacques Beltrand pour l'annuelle audition des dix-sept quatuors de Beethoven, réconfort et religion des artistes, — grand succès pour le pianiste Ricardo Viñes dans l'*op.* 24, pour Mme Jeanne Raunay dans l'air sublime de *Fidelio*, pour Mme Jane Arger, délicate interprète de trois *lieder* : le candide *Adieu de Molly*, la pénétrante *Prière* de 1803, le délicieux chant, encore mozartien de 1810 : *Nouvel amour, nouvelle vie* ; les *lieder* bien dits complètent l'idée que nous voulons enfin nous faire de Beethoven.

R. B.

ACCORDS ANGLO-FRANÇAIS

Exportation et importation.

Après les chefs d'Etat, les navires de guerre et les conseillers municipaux, la musique vient apporter à l'entente cordiale son aide harmonieuse. C'est fort bien. *It is good, too, that a Frenchman should know us in our excentricities as well as in our conventions. Such knowledge decidedly aids that perfect knowledge which makes for the entente cordiale. It is as desirable that the epicures of life and literature should foregather equally with the sailors and the Mayors and Corporations*, dit *Vanity Fair*, justement.

Déjà, au cours de ces derniers mois, des manifestations artistiques de haut goût dénoncèrent aux foules les sentiments amicaux du Royaume-Uni et de la République française. Ce fut, à l'Alhambra de Leicester Square, un ballet en lequel une jeune personne, vêtue d'une robe aux trois couleurs, dansait des pas légers, graves de signification ; ce fut, au Coronet theatre, Mme Sarah Bernhardt interprétant Pelléas aux côtés de la Mélisande anglo-française de Mrs. Patrick-Campbell ; et encore — et toujours ! — la grande tragédienne posant la première pierre de la nouvelle boutique de Mr. Clarkson, fabricant de perruques ; ce fut Mme Le Bargy jouant l'*Adversaire* dans la langue de Shelley, qu'elle traduisit.

A Paris, les revues de fin d'année révélèrent au peuple français *Bedelia*, *Anona*, *Little Mary* et autres refrains, prototypes du génie musical britannique, tandis que des régiments de *chorus girls* exhibaient leurs épaules et leurs jambes pour démentir la légende prétendant qu'ils n'en ont pas en Angleterre. Sur les boulevards ombragés de platanes, des tailleurs bien parisiens s'étiquettèrent *tailors* ou *cutters* et remplirent leurs vitrines de produits et de modes *as now worn* et *latest West End style*, à dessein de répondre aux *derniers Paris models* et *Crepe de chêne cravats* des étalages londoniens.

Mais les événements de la semaine passée, plus que tous autres, confirment la bonne foi réciproque et l'enthousiasme définitif, — à la demande générale et irrévocablement. Car, quoi de plus satisfaisant qu'un échange de chefs d'orchestre et de compositions nationales ? Douces harmonies ! Accords plus que parfaits ! Vive Edward VII ! Long life Loubet ! Hip ! Hip ! Hurrah !...

***

Exportation. — Nombre de gens, même avertis, considèrent l'Ecosse comme la patrie des *Kilts*, des *grouses*, des *moors*, des légendes gaéliques,

et d'une hospitalité connue de tous, principalement des choristes de la *Dame Blanche*. Quelques voyageurs qui s'y risquèrent en revinrent avec cette idée, d'ailleurs exacte, que les bars y ferment à 10 heures du soir, parce que c'est un pays très moral et que, faute de cette précaution, les indigènes s'y livreraient sans mesure aux douceurs un peu rugueuses du *scotch whisky* ou même du *gin*. De plus, ces intrépides répandirent le bruit que la seule musique pratiquée dans cette contrée septentrionale, celle des *bag-pipes*, nostalgique et monotone, s'extériorisait en *gigs*, en *reels*, en *sword-dances*. Jugement absurde ! Relation de voyage erronée ! J'ai sous les yeux des programmes qui témoignent de l'existence en Ecosse de grands concerts hebdomadaires, d'un orchestre de quatre-vingts musiciens, et M. Edouard Colonne, qui vient de les diriger, me les affirme de premier ordre. Il s'y connaît.

Ce chef d'orchestre a triomphé à Glasgow et à Edimburgh, conduisant ce *Scottish orchestra* dont le Dr Cowen est le « conductor » attitré, révélant aux Ecossais ahuris entre autres musiques le Prélude de *Messidor*; après quoi cet estimable peuple dut perdre cette idée préconçue que *the Frenchman, and every thing pertaining to him, is light and volatile, and more or less reminiscent of a Palais Royal farce* !... Aujourd'hui, *The Scotsman*, à qui j'emprunte quelques renseignements, ne tarit pas en éloges sur ces deux beaux concerts ; l'orchestre, dit-il, sembla l'autre soir résonner de façon inaccoutumée, comme guidé par une personnalité puissante. *Siegfried Idyll*, jouée avec toute la délicatesse désirable et la 2e *Symphonie* de Brahms furent tout particulièrement applaudies.

Nous devons nous en réjouir.

***

Importation. — Cependant que M. Edouard Colonne opérait de l'autre côté du Channel, *the London Symphony orchestra* et *the Leeds Festival Choir* occupaient sa salle du Châtelet. On ne peut se dissimuler l'importance d'une telle manifestation, puisqu'un de nos plus graves critiques, j'ai nommé M. Henry Gauthier-Villars, écrit dans l'*Echo de Paris* : « Par les soins réunis de S. M. Edouard VII, roi d'Angleterre, de M. Emile Loubet, président de la République, et de M. Gabriel Astruc, directeur de la *Société musicale*, l'entente cordiale vient d'être scellée définitivement sous les auspices de la Musique et de la Poésie, cette *Blest pair of Sirens*. »

Me voici donc bien à mon aise, et puisqu'on ne doit aux amis que la vérité, je puis, à l'occasion des deux concerts anglais, risquer — sans crainte d'être accusé de mauvaise foi — de modestes réserves.

... Lorsque j'arrivai au Châtelet, dont les mélomanes en foule inondaient les portiques, un marchand de billets m'offrit des places « plus cher qu'au bureau ». Je m'en réjouis. Des palmiers et des fougères ornaient les vestibules et, jusque sur le trottoir, un tapis se déroulait, sûr indice d'une présence auguste. Au haut des marches, je fus reçu « d'une façon charmante » par des ouvreuses inhabituelles à petits tabliers et à bavolets blancs, qui semblaient avoir emprunté pour cette solennité des airs attentifs de *nurses*... Et quelle salle ! On pouvait voir, séparés par une cloison inexpliquée, M. et Mme Loubet assistés d'officiels figurants ; dans une loge, les frères Isola, enthousiastes ; au balcon, sage et attentif, M. Chevillard ; M. Gabriel Astruc partout à la fois. Je crois y être encore...

Tout de suite la *Marseillaise* assume une allure et des accents nouveaux en passant par ces voix anglaises qui lui imposent comme un ralentissement d'hymne ; tout de suite bouillonne l'enthousiasme, débordant

quand apparaissent Sir Charles V. Stanford, compositeur, et M. André Messager, manager du Royal Opera de Covent Garden. Cependant que retentit le *Don Juan* de Strauss, romantique et passionné, quelques choristes de Leeds, qui n'ont rien à faire, sortent d'imprévues lorgnettes et, froidement, se mettent à inspecter les spectateurs. Après l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, conduite par l'auteur de *Véronique* avec de curieuses oppositions de nuances, sous les applaudissements qui crépitent, M. le Président de la République se lève, salue, sourit et sort.

Sir Charles V. Stanford regarde ce départ « de haut et largement », comme tout bon professeur de philosophie, ô Bazaillas ! doit regarder la vie. La séance continue par des œuvres anglaises. C'est : l'ode *Blest pair of Sirens* de Sir Hubert Parry, un peu longuette, d'une élégance et d'une vigueur assez monotones et mendelssohniennes ; la gentille *Dance of Nymphs and Reapers* qui sautille aux violons avec des rusticités affadies — du Corot pour keepsakes ! — un *Scherzo scandinave* de Mr. F.-H. Cowen, aérien et shakspearien, où s'attarde la reine Mab ; un *Benedictus* adroit, correct et joli, sans doute composé par Sir Alexander Mackenzie à l'usage des églises chics et des *Society people* ; une *Irish Symphony* enfin, de Sir Charles V. Stanford, ah ! si typiquement irlandaise ! Certes, on peut préférer à ces aimables orchestrations les recherches polyphoniques des musiciens français modernes, n'empêche que l'andante de cette œuvre ravit par sa sentimentalité fraîche ; tout le charme agreste de la verte Erin y fleurit, de même que, dans le finale, une paysanne énergie martèle avec rudesse le bondissement de ses danses sévères ; aux trompettes vibre un mélancolique chant populaire — teinté d'espérance.

A côté de cette Symphonie assez caractéristique, j'eusse aimé à voir figurer des fragments importants du *Dream of Gerontius* par exemple, le très bel oratorio de Sir Edward Elgar, le plus personnel des compositeurs anglais actuels ; *The Challenge of Thor* ne compte point parmi ses meilleures productions, et l'on comprend malaisément la raison de ce choix. Quant au *Requiem* de Sir Charles V. Stanford, il s'affirme théâtral plus que religieux, avec une recherche d'effets déconcertante et des joliesses déplacées que n'approuverait point la Grégorienne Cour de Rome.

Curieusement, l'influence de ce Mendelssohn — pour nous si désuet — domine toutes ces musiques, étouffant, sous la prolixité de ses développements faciles et sous la grâce molle de ses harmonies trop prévues, des personnalités possibles et des talents réels. Voilà de quoi étonner des auditeurs habitués aux subtils impressionnismes des imitateurs de M. Claude Debussy, dans une capitale où Wagner se trouve déjà démodé.

L'interprétation du *London Symphony orchestra*, qu'il soit dirigé par Sir Charles, par M. Messager ou par M. Colonne, reste toujours intéressante et probe, grâce aux grandes qualités des cordes, et malgré certaines défectuosités des bois, parfois nasillards (*through the nose*), avec un accent on dirait américain. Pour le *Leeds Festival Choir*, tout simplement admirable, on a pu se rendre compte de sa vigueur, de sa justesse, de sa netteté, dans des œuvres de Bach et de Hændel, comme dans le finale de la *Symphonie avec chœurs*, superbement exécuté, et dont le quatuor vocal (Miss Marie Brema, Miss Perceval Allen, Mr. John Coates, Mr. Francis Braun) brilla d'un pur éclat d'étoiles. Que ne puis-je, comme dans le *Motet* de Bach, « célébrer leurs louanges avec le tambour et l'instrument à dix cordes » !... puisque aussi bien les paroles sont vaines...

En sortant du Châtelet, je rencontrai M. R. df... n, le grand couturier de la rue de Rivoli, qui veut bien, parfois, m'honorer de quelques paroles :

« Eh bien, lui dis-je, quels beaux concerts ! — Oui, me répondit l'illustre, grande musique,... entente cordiale... évidemment, évidemment... Mais, mon Dieu ! ces choristes, la façon dont elles étaient habillées ! » A ce moment l'une d'elles passait que je ne connaissais point ; je l'interpellai cependant dans la langue de Shakspeare et de Marie Corelli : « Well, êtes-vous satisfaite de la réception ?... de Paris ?... — Oh ! s'extasia la fille d'Albion, I *do* love it !... J'ai été trois soirs... running aux naughty Folies-Bergère ! »...

X.-Marcel Boulestin.

P.-S. — Entente cordiale musicale (encore !). A Londres, on attend la visite de la Garde Républicaine et de son chef renommé.

Au Moulin-Rouge réouvert enfin, des Highlanders fonctionnent, jambes nues, cornemusant à tour de bras ou dansant des gigues précises, merveilleusement. Mais pourquoi ajouter à leur programme écossais d'inutiles, fades et chichiteuses musiques contemporaines, tout au plus dignes d'un Adalbert Mercier qui aurait été se faire blanchir à Londres, musique pour *Ceylon tea-room* de vieille dame qui se souvient !...

X.-M. B.

LES REVUES.

Dans la *Revue hebdomaire* (6 janvier 1906), M. Jean **Chantavoine** consacre un article au beau drame de Widor. « M. Widor a dominé son sujet avec une rare sûreté de coup d'œil : il y a distribué la musique, pour ainsi parler, avec un équilibre remarquable ; il a su varier les scènes, donnant à chacune une teneur musicale qui lui est propre et qui pour chacune est celle qui lui convenait. On chercherait en vain dans la conception d'une œuvre aussi solidement pensée et aussi sûrement réalisée l'influence d'un système ou d'une mode. M. Widor n'obéit qu'à sa conviction, de même que sa science magistrale lui permet de parler toujours la langue qu'il veut, sans emprunter de procédés ni de formules : pareils mérites ont assuré le succès de l'œuvre, succès sain, de bon aloi, que n'avait préparé aucune réclame, que ne chauffait aucun snobisme. »

Revue musicale de Lyon. — M. Léon **Vallas** poursuit une intéressante polémique au sujet de la musique du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Il a retrouvé dans la bibliothèque du musicographe genevois Becker, acquise récemment par la ville de Lyon, une édition de *Pygmalion*, publiée en 1772 à Vienne. Il reproduit le texte de cette curieuse brochure, où le livret est accompagné d'indications musicales qui semblent bien être de Rousseau. — Fragment d'une étude de M. Vingtrinier sur l'histoire de l'ancien grand Théâtre de Lyon, construit par Soufflot en 1756. Ce théâtre « fut le premier en France où, suivant l'idée de Voltaire, les balcons des divers étages étaient disposés en gradins pour permettre aux spectateurs de se voir réciproquement et faire pénétrer la lumière jusqu'au fond des loges ».

Le Guide musical (7 janvier 1906). — A propos de la *Chaconne* de Bach, M. **Hartmann** signale aux violonistes quelques traits défigurés dans les éditions classiques et demande que l'on accorde plus de soin « à l'exécution rationnelle, à l'appropriation polyphone, à la distribution dynamique des voix et à la lecture historiquement correcte de l'ornementation propre à la période anté-beethovienne ».

SALLE DES AGRICULTEURS

RUE D'ATHÈNES, 8

Mardi 6 Février, à 4 heures du soir

L'OEUVRE de Claude DEBUSSY

Une **Causerie** par **M. Louis LALOY**

Directeur du *Mercure Musical*

PROGRAMME

1. *a*) **L'Echelonnement des haies** (Baudelaire).
   b) **Le Jet d'eau** (Baudelaire).
   Mme CAMILLE FOURRIER.

2. *a*) **Pagodes** (*Extrait des Estampes*).
   b) **L'Isle joyeuse.**
   M. RICARDO VINÈS.

3. **Chansons de France.**
   a) *Rondel* (Charles Duc d'Orléans).
   b) *La Grotte* (Tristan Lhermite).
   c) *Rondel* (Charles Duc d'Orléans).
   M. JEAN PÉRIER.

4. *a*) **Clair de lune** (Verlaine).
   b) **L'ombre des arbres** 3me *Ariette oubliée*) (Verlaine).
   c) **Chevaux de bois** (Verlaine).
   Mme C. FOURRIER.

5. **Images** (*1re audition intégrale*).
   a) *Reflets dans l'eau.*
   b) *Hommage à Rameau.*
   c) *Mouvement.*
   M. RICARDO VINÈS.

6. **Chansons de Bilitis** (Pierre Loüys).
   Mlle LUCIENNE BRÉVAL.

7. **Dialogue du Vent et de la Mer** (*Extrait de la* Mer).
   Réduction pour piano à quatre mains.
   MM. A. DELACROIX et A. PETIT.

PRIX DES PLACES

FAUTEUILS 1re SÉRIE : **10** fr. ; FAUTEUILS 2e SÉRIE : **5** fr. ; GALERIES : **2** fr.

On trouve des billets : **Salle des Agriculteurs**, 8, rue d'Athènes, à la Maison **Durand**, 4, place de la Madeleine, à **Orphée**, 114, boulevard Saint-Germain, et au bureau du **Mercure Musical**.

M. May de Ridder analyse quelques *lieder* de Jean Sibelius, la *Chanson du jeune chasseur*, *Frigga* et le *Cygne de Tuonela*, troublante évocation de « ce pays aux mille lacs tranquilles et profonds, s'étendant à fleur de terre dans les grands espaces solitaires ou dormant impassibles à la lisière de mystérieuses forêts ».

Revue d'Egypte et d'Orient (décembre 1905). — M. Georges **Amaryllis** nous entretient de la saison théâtrale à Alexandrie. La société artistique d'Egypte a tenté quelques innovations : l'orchestre est descendu d'un degré au-dessous du plancher ; on éteint les lustres durant le spectacle. Mme Bellincioni a triomphé dans *Fedora* et *Tosca* ; Mme Lavin dans *Samson*. Mais *Aïda* demeure, paraît-il, « la pièce favorite du grand public alexandrin ». Les anciens Egyptiens avaient déjà le secret d'embaumer les morts.

La *Sonntags-Zeit*, supplément de la *Zeit* de Vienne, publie en son numéro du 21 janvier une brochette d'opinions sur Mozart.

Le professeur **Joachim** lui attribue « un pouvoir irrésistible » et raconte qu'il vit pleurer Berlioz à la première représentation de la *Flûte enchantée* ; « cela montre, ajoute-t-il, que ceux-là même qui sacrifient à un autre idéal ne peuvent se dérober au charme de ce génie ». Le compositeur **Humperdinck** a toujours été frappé par le goût de Mozart pour le chromatisme, qui le distingue de tous ses contemporains, et particulièrement de Beethoven, dont l'inspiration est toute diatonique. « C'est ce caractère chromatique, reconnaissable dans *Don Juan*, dans ses symphonies et dans sa musique de chambre, qui donne aux mélodies cette couleur tendre et passionnée, si particulière à Mozart, et qui se perd chez ses successeurs jusqu'au moment où Wagner lui donne un éclat et une puissance incomparables. » Notre très cher collaborateur **Willy** regrette qu'on ne nous donne pas la *Flûte enchantée* sous sa forme primitive ; il voudrait « qu'on ne nous épargnât ni le serpent empaillé du début, ni les plumes du perroquet de Papageno, ni les coq-à-l'âne du texte, bien préférables, en leur absurdité touchante, à tout ce qu'on a mis à leur place ». Il loue en termes émus le sourire de Mozart, « qui paraît trempé de larmes claires », et la pureté de ce génie qui prête une idéale beauté à une âpre satire de Beaumarchais ou aux plates facéties d'un Schikaneder. La note comique est donnée par le ténor G. **Walter** : « Je dois au divin Mozart mes plus grands succès. J'ai chanté l'air de *Cosi fan tutte* aux fêtes de Salzburg avec un succès colossal (*mit Riesenerfolg*). » Mme **Cosima Wagner** lui tient tête avantageusement : elle excuse son fils, sur ses nombreuses occupations, et s'excuse elle-même, « parce qu'elle n'appartient pas au public ». Et elle conseille au rédacteur de la *Zeit* de chercher le mot *Mozart* dans la « *Wagner-Encyclopédie, ou les grandes manifestations de l'art et de la civilisation devant la pensée de Wagner*, citations littérales tirées de ses œuvres par C. F. Glasenapp. Leipzig, C. W. Fritzsche, éditeur. » Le prix seul n'est pas indiqué.

JOSEPH TRILLAT.

LA MUSIQUE A LYON

GRAND-THÉATRE : Représentations de Mme Kutcherra. — *Siberia*.
LES CONCERTS : Symphonie classique. — Symphonie lyonnaise. — Salle Philharmonique.

On sait q'un mal « heugélien » sévit sur les scènes lyriques du Midi de la France, qui nous prive des joies harpiques de M. Massenet et de M. Reynaldo Hahn (1).

(1) Je ne voudrais pas qu'on m'attribuât la mauvaise intention de dénigrer pour si peu des musiciens honorablement connus. Ce rapprochement n'a rien de symptomatique.

C'est pourquoi le répertoire est riche en Wagner et en vieille musique française, Saint-Saëns inclus. — Il me semble que l'on perd ainsi une belle occasion d'abuser des auteurs nouveaux ! Mais cela viendra peut-être : M. Broussan devient actif à l'annonce de son départ. Très loin d'*Armor*, *Siberia* et *Tiphaine* se précipitent en moins d'une semaine. Et déjà surviennent, en des sens différents, *Riquet*, ballet (!...) de Ph. Flon et une reprise prochaine de *Tristan et Isolde*, sans parler de *Fidelio*.

On sait aussi que les bureaux de l'hôtel de ville s'occupent de la transformation de la régie directe en régie mixte. Les maires seront moins responsables des aphonies des chanteurs. Question sociale, ou question administrative ? Je me le demande. M. Herriot, normalien et maire de Lyon, malgré une probable intelligence des causes, adopte une solution bâtarde, en conformité avec la nature indécise de son caractère. Mais un littérateur n'est pas forcé de connaître les nécessités du théâtre... — Il y a quelque bien à augurer de la nouvelle direction : M. Flon en assume le côté artistique : sa compétence wagnérienne est indiscutable. Il n'y aurait cependant pas lieu de s'étonner si la prochaine saison nous réservait des déceptions. Tout est encore à faire ici.

Sur un point important : on prête à l'administration du théâtre le projet d'agrandir l'orchestre. Que ne l'abaisse-t-on sous l'avant-scène, ainsi que cela a été réalisé à Munich? Les dessous ne doivent pas être encombrés de machineries, si j'en crois la puérilité des trucs d'*Armide*. — On en profiterait pour modifier un système d'éclairage très défectueux. La suppression de la rampe s'impose dans certaines œuvres modernes, ou du moins sa neutralisation par un système de herses doubles : on diminuerait ainsi ce faux-jour de neige qui n'a rien à voir avec la mise en valeur des décors. Et j'aimerais voir réapparaître le rideau à l'italienne, au moins pour *Tristan* et la *Tétralogie*. Il est triste de garder dans les yeux la vision impersonnelle de tant de mollets.

*
* *

Mme **Kutcherra** nous rend visite dans *Lohengrin* et dans *Tannhäuser*. Je crois que Mme Janssen est encore incomparable dans ces deux rôles. D'autre part j'ai beaucoup de peine à digérer la philosophie musicale de ces œuvres. On s'est trompé en nous présentant la célèbre artiste viennoise sous un jour défavorable : elle fut intéressante dans *Lohengrin*, moins bonne dans *Tannhäuser*. — J'ose espérer que *Fidelio* lui permettra une facile revanche, à moins du *Crépuscule* s'il doit bientôt reparaître... (On ne connaît rien de l'avenir ici ! Mais vers qui irions-nous dolents, entre un directeur qui a la modestie de se déclarer incompétent et un maire qui n'aurait pas la prétention de le démentir ?)

Assurément Mme Kutcherra ne possède pas la pureté d'expression de Mme Janssen. Elle est plus femme, et en cela peut-être plus près de la vérité légendaire. Et il y a par ailleurs dans la partie vocale de son interprétation de grands instants de faiblesse, un manque de transition sensible du médium au grave et à l'aigu. Je sais qu'il faut être reconnaissant à Mme Kutcherra des grands et loyaux services dont elle a honoré l'art allemand ; je crois que c'est une excellente artiste. On pourra admirer son intelligence de l'action dramatique, sincère et touchante : jeu très germanique ! Mme Kutcherra est bien servie par sa plastique et par un goût remarquable dans la draperie. — Il faut louer en somme le noble courage d'affronter trop tard une scène française, dans notre langue, avec un accent dix-huitième siècle qui surprend, mais une excellente prononciation.

L'orchestre est toujours consciencieux. Il me semble cependant que

M. Flon ait fait des concessions à la facilité du travail d'ensemble, en s'attachant moins qu'autrefois à la discrétion des nuances. Après tout, c'est une manière ! A-t-on tant de soins pour Meyerbeer?

Il était dit que *Siberia* (1) nous envahirait, en même temps que tous les pays latins. Décidément « Paris » est quelquefois nuisible : il faudra aviser à le supprimer, selon les vues du conventionnel Isnard.

Si l'on tient compte que dans *Siberia* il n'y a pas de musique, ou plutôt pas de musicien, — et que par conséquent cette œuvre n'aurait pas dû trouver place sur une scène lyrique, — je reconnais qu'elle présente un certain intérêt pour les âmes pures, à l'instar de *Résurrection* et de *Michel Strogoff*. On s'embrasse cependant un peu trop pour que ce soit convenable.

Pourquoi a-t-on décidé de jouer *Siberia* ? Ce n'est pas par patriotisme ? ni dans un but commercial ? ni par amour de l'art ?... Alors ! — Je sais bien que M. **Giordano** n'est pas un inconnu sur cette scène, et qu'*André Chénier* y parut longtemps avant les entreprises Sonzogno. Mais vraiment il est tel *Beniowski* centenaire qui garde plus d'intérêt que cette simpliste composition.

Car de ces trois actes, brefs comme des baisers italiens « appassionati », il ne demeure rien qu'une petite impression de mise en scène et un mièvre extrait de couleur locale : la brutalité de la fausse jeune école italienne sachant au besoin se faire précieuse. Je félicite M. Giordano de connaître quelques airs populaires de la Russie, il gagnerait à en connaître beaucoup. La presse lyonnaise rappelle, avec un ensemble charmant, que ces chœurs des bateliers de la Volga, la « Chapelle russe » de M. Slaviansky d'Agrenef les apporta autrefois au théâtre Bellecour. Pouquoi donc a-t-on donné *Siberia* ? J'en veux à ce nom seul qui semble d'une héroïne de Xavier de Maistre : autrefois la Siberia s'appellait Sibérie. — Nous aurons eu la primeur d'une traduction française de M. Paul Milliet qui ne le cède en rien aux vers dorés de M. Jaubert ; les syllabes muettes s'y acharnent à la poursuite des notes hautes, c'est une gageure.

La bienveillance et la *distinction* de l'interprétation masculine (MM. Verdier, Dangès, Lafont) a failli sauver cette première soirée.

Le public s'est cependant un peu amusé. Les chœurs ont chanté juste. M. Bardey avait brossé des décors consciencieux, — moins consciencieux que les coursiers de la steppe qui portaient une neige de farine sur le dos. Dépense inutile !

Au fait, il n'y a pas de ballet. C'est regrettable. A tant que d'introduire le répertoire du Châtelet, il faut le faire en plein. J'aurais bien aimé une « cosaque » emmi les mollets gracieux de Josefa Cerny. « Vinavat ! »

Je n'ai pu assiste rau concert de la **Symphonie classique**, ayant déjà abusé de musique imparfaite et étant retenu ailleurs. Une symphonie de Haydn, le prélude de *Hænsel et Gretel*, celui du *Déluge*, une exécution fragmentaire du *Ballet comique de la Reine* de Beaujoyeux, d'après Weckerlin : cela forme un ensemble intéressant. On peut bien augurer de l'avenir de la Symphonie classique si M. Daumas entreprend résolument de lui ôter son caractère enfantin.

Je ne sais s'il ne vaudrait pas mieux écarter des programmes des comédies comme la *Farce du pâté* ou *Maître Pathelin*, d'intérêt philologique évident, mais qui sont mieux à leur place dans une distribution de prix que dans un concert, du moins une fois le vocabulaire éliminé pour les besoins de la cause.

Il est vrai qu'on peut y voir une préparation au *Jeu de Robin*, mais

(1) Voir le *Mercure* du 15 mai 1905, compte rendu de Louis Laloy.

après ? Pourquoi pas aussi bien les *Vierges folles* et le *drame d'Adam* ? — Toutes questions accessoires si le travail des musiciens compense la fantaisie du principe : cette jeune Société doit beaucoup au dévouement de M. J. Chanel.

J. R.

Concert Péronnet. — Le 24 janvier, nous fûmes conviés à un Concert donné par le violoniste Péronnet et sa fille, Mlle Jeanne Péronnet. L'attrait de cette audition était une *Sonate* pour piano et violon de E. Lazzari. L'œuvre m'a paru intéressante, surtout dans ses deux premiers mouvements : *lento allegro* et *lento*. Il faut bien que je fasse amende honorable et que je proclame la vérité quand elle se manifeste. Des idées franchement exprimées, une phrase bien construite, d'allure nette, une mélodie distinguée, pas banale, voilà ce qui m'a surtout frappé. On s'en étonnera moins quand j'aurai dit que l'influence de Franck n'y était pas étrangère, ce qui du reste est un éloge, je suppose. J'ai moins goûté le finale *con fuoco*.

M. Péronnet avait assumé là une lourde tâche. Il convient de le louer du choix qu'il a fait ; je ne sache pas que cette sonate nous ait été révélée avant lui. Il faut le féliciter hautement de son courage, de son exécution probe et très honorable, bien qu'il ait manqué un peu d'assurance dans le début ; la phrase initiale et le *Lento* eussent gagné à être jouées avec plus de largeur et d'amplitude de son. Pas assez de vigueur dans le *con fuoco*.

Il nous donna ensuite une *Romance* de Hubay d'une musicalité bien effacée et des *Airs de Ballet* de Lalo dont la difficulté ne rachète pas l'insignifiance.

Mlle Jeanne Péronnet, 1er prix du Conservatoire de Bruxelles, après nous avoir fait apprécier dans la *Sonate* de Lazzari un jeu solide et franc, nous joua les *Variations* en *ut* mineur de Beethoven. Mon Dieu ! peut-être eût-elle pu mieux choisir dans l'œuvre du maître. Elle nous fit entendre ensuite *Rêve d'amour* de Liszt, tant de fois entendu et d'une vulgarité excessive, et une *Tarentelle* de Mozkowski. Nous appréciâmes son jeu net, un poignet souple, des doigts agiles ; la tarentelle surtout rendue avec toute la légèreté et la délicatesse désirables.

Concert de la Symphonie lyonnaise. — Programme touffu, copieux. Prélude du 4e acte de *Messidor ; Procession nocturne* de Rabaud, ouverture de *Rosamunde* ; *Concerto* de Lalo, et *Havanaise* de Saint-Saëns pour violon ; *Concerto* de Grieg pour piano, et diverses mélodies, tel en est le bilan.

A retenir surtout la *Procession nocturne* de H. Rabaud, que nous entendions pour la première fois. La notice de la partition (*Faust*, de N. Lenau) nous indique le sujet. J'ai trouvé dans cette page symphonique une véritable sûreté de main, une science orchestrale incontestable, et du style. Mais ce que je regrette de n'y avoir point trouvé, c'est une expression plus émouvante, quelque chose de plus personnel. Je ne sais pourquoi, l'entrée symphonique des enfants en procession m'a rappelé le pèlerinage aux Saintes-Maries du dernier acte de *Mireille*. Cependant il est indéniable que ce morceau symphonique atteste de sérieuses qualités et un talent généreux.

Je passe sur *Messidor* de Bruneau, trop connu pour y insister. Quant à *Rosamunde*, on aurait pu faire un choix plus heureux dans l'arsenal des ouvertures.

M. Rosset joua la première partie du *Concerto* de Lalo, dans un mouvement trop lent, ce qui me parut aggraver l'ennui de cette œuvre qui ne se

recommande pas par une inspiration bien élevée. Quelques traits épineux manquèrent de justesse, mais il serait injuste de ne pas reconnaître que l'exécution en fut satisfaisante. Je n'ai pas goûté du tout une *Havanaise* de Saint-Saëns, dénuée de tout intérêt.

Mlle Marthe Gauthier, 1er prix de notre Conservatoire, dans le *Concerto* de Grieg, fit valoir un mécanisme suffisant dans cette œuvre de grande difficulté. Ses traits manquèrent un peu de netteté dans certains passages. Je lui reprocherais un peu de froid, surtout dans la phrase du premier mouvement qui aurait demandé plus de sensibilité et d'ampleur. Mais l'éloge devant succéder à la critique, je constate qu'elle a donné de ce terrible concerto, effrayant à juste titre, une exécution plus que satisfaisante.

Mlle A. Comte, professeur de chant, dans un air de *Judas Macchabée*, fait preuve de grâce et de simplicité : dans le *Nil* de Leroux, d'une discrète sensibilité. J'ai moins aimé une mélodie de M. J. Benoît intitulée : la *Vague*, qui me mit en effet du vague à l'âme, oh ! combien !

En somme, concert intéressant, où se prodigua tour à tour comme chef d'orchestre et pianiste accompagnateur son distingué directeur, M. Mariotte.

A. G.

COURRIER DE MUNICH

Munich est bien une des villes d'Allemagne, et du monde, où l'on fait le plus de musique, et je dirai très sincèrement de *bonne* musique. C'est bien le moins, après tout, quand on met à la tête de ses orchestres les Mottl, les Weingartner (jusqu'à l'an passé), les Schneevoigt, les Peter Raabe, B. Stavenhagen et d'autres à l'occasion. Il y a tant de concerts qu'il s'en donne chaque soir plusieurs à la fois, et tous, sans faire toujours leurs frais, trouvent un public. C'est à l'*Odéon*, au *Kaimsaal*, les grands concerts symphoniques et ceux des sociétés chorales ; c'est au *Museum*, dans la salle des Fêtes du *Bayerischen Hof* ou dans celle modernée des *Vier Jahreszeiten*, les solistes et la musique de chambre. Heureusement ces soirées, comme les représentations théâtrales, commencent tôt et finissent tôt ; on en est toujours sorti à dix heures.

Le mérite de cette grande « musicalité » munichoise revient, pour une large part, à M. le Hofrath (1) Dr Franz **Kaim** : c'est lui qui a établi la concurrence, par la fondation d'un *Institut de musique* rival de l'*Académie*. Dès 1891 il avait organisé des soirées de virtuoses ; en 1893 un orchestre constitué donnait des saisons de concerts. En 1895 M. Kaim entreprit de ses deniers la construction d'un local stable et définitif : le « Kaimsaal » était fondé (2) ; de généreuses donations assurèrent son existence, M. Gabriel Sedlmayer donna l'exemple. Le 16 octobre dernier, un concert fêtait le 10e anniversaire de la fondation du Kaim-orchestre, et le programme distribué à cette occasion en résumait les états de service : son premier chef,

(1) Faudrait-il traduire des titres qui n'ont pas leur équivalent chez nous ?

(2) Par suite de conventions que j'ignore, le Kaimsaal porte, à partir de cette année, le nom de *Tonhalle* ; c'est dommage, ce mot sent la brasserie. Et quel que soit désormais le rôle de M. Kaim dans l'établissement, il me semble que son nom devait y demeurer attaché de droit ; sans compter que le Kaimsaal est d'ores et déjà passé dans le domaine de l'histoire de la musique à Munich.

Hermann Zumpe, donna en été 1896 et 97 deux exécutions cycliques des IX Symphonies de Beethoven. En 1897 Ferdinand Lœwe, qui lui succède, conduit pour la première fois l'orchestre à l'étranger: il va imposer aux Viennois la Ve de Bruckner. En octobre 1898, c'est Félix Weingartner qui fait à Munich son entrée triomphale ; avec lui, le renom et les voyages du Kaim-orchestre s'étendent au loin, de Kiel à Naples, d'Amsterdam à Vienne, dans plus de 65 villes; le succès l'oblige à concéder au public des répétitions générales. C'est en 1898 aussi que le Hofrath Kaim prend l'initiative des *Concerts symphoniques populaires*, avec exécution, par le même orchestre, des mêmes œuvres qu'aux concerts d'abonnement; seul le kapellmeister change ; les prix d'entrée sont réduits à 50 et 30 pfennig, — places assises — et la soirée commence à 8 heures, — au lieu de 7 h. 1/2 — pour donner aux petites gens qui viennent là achever leur journée, le temps de changer de vêtement. Institution modèle, pleine de bonhomie, qui rend d'immenses services à la classe moyenne ; on y rencontre aussi le simple pitou: la permission de dix heures lui suffit et il se trouve mieux là qu'au beuglant. La ville accorde une subvention annuelle de 6000 marks. Plusieurs chefs d'orchestre s'y sont formés qui poursuivent aujourd'hui une carrière brillante. Le premier fut Richard Langenhan ; puis vint le Dr G. Dohrn, secondé par M. Sigmund de Hausegger, enfin celui-ci demeura seul. C'était un long jeune homme maigre, travailleur et vibrant, qui sabrait son orchestre à tours de bras ; il étudiait si à fond les œuvres qu'il les faisait ensuite travailler par cœur à son orchestre ; il était parvenu à mettre dans ses exécutions autant de clarté et de précision que de fougue; il avait aussi des idées et s'avisait d'affronter au même concert Brahms et Bruckner avec une complète impartialité ; c'est lui qui introduisit la louable coutume de faire écouter les quatre parties d'une symphonie sans interruption ; il a passé depuis à Graz et aujourd'hui, à Francfort, il fait la pluie et le beau temps. A sa suite M. Bernard Stavenhagen accepta pour un an la direction des concerts et s'y fit particulièrement remarquer par une exécution intégrale des grands poèmes symphoniques de Liszt, son maître. Depuis deux ans, M. Peter **Raabe** lui a succédé, et il est fort à souhaiter que le Kaimsaal le conserve longtemps ; il crut bien faire au début de prendre un peu le genre de Weingartner, dont il a même risqué quelques gestes impératifs ; l'arrivée de Mottl à l'Odéon, coïncidant avec le départ de Weingartner pour Berlin, lui offrit un nouveau modèle, tout en lui laissant les coudées plus franches. Je compte comme une des joies que j'ai eues d'avoir trouvé dans les couloirs de l'Odéon, debout comme moi, M. Raabe se faisant petit garçon à l'école, écoutant modestement un vendredi la symphonie qu'il venait lui-même de diriger le mercredi. Bref, à force de travail, il a complètement assoupli, mûri, dégagé sa personnalité, et il est tout simplement en passe de devenir un des premiers chefs d'orchestre d'Allemagne. Il a clos la saison 1904-05 par un cycle des Symphonies de Beethoven tellement couru qu'on s'empilait au Kaimsaal et qu'on refusait du monde à la porte ; dernièrement il donnait d'affilée les Symphonies de Brahms, et pour l'anniversaire de Berlioz son interprétation de la *Symphonie fantastique* surpassait, dans l'ensemble, celle même de M. Schneevoigt deux jours auparavant, et comportait dans le geste déjà quelques indications qui valaient un commentaire.

Pour revenir aux Kaim-Concerts, M. **Schneevoigt**, à la fin de la saison dernière, y a remplacé Weingartner. Dire que le Kaim-orchestre n'a pas perdu au change constitue déjà le plus bel éloge que l'on puisse adresser à M Schneevoigt ; il a le geste aussi ferme, avec moins de véhémence ; il est aussi sûr, sans sécheresse aucune ; il met plus de simplicité convaincue à obtenir les mêmes effets; cependant c'est plutôt un analyste délicat qu'un

grand conducteur, et il lui arrive parfois de sacrifier la ligne au profit de détails d'ailleurs exquisement présentés ; cela engendre une certaine monotonie. Chez Beethoven, en tous cas, cette recherche affinée de nuances locales est déplacée ; le concerto en *sol* majeur (13 nov.) en devint méconnaissable. Il est vrai que, ce soir-là, jouait Mme Sigrid Sundgreen-Schneevoigt, et cette pianiste charmante, dont le jeu perlé est tout à l'image de sa grâce mutine et de sa sveltesse personnelles, ne lutterait pas toujours avec avantage contre la masse orchestrale déchaînée par le premier venu. Je la préfère de beaucoup dans les accompagnements d'œuvres plus intimes : aux séances de musique de chambre que le Kaimsaal offre aussi à son public populaire, elle a tenu plusieurs fois le piano, et son doigté pur la sert admirablement dans le classique ; déjà dans le poignant Trio « à la mémoire de Nicolas Rubinstein » (Tchaïkowsky) elle ne faisait pas oublier Mme Anna Hirzel de l'année précédente.

Un seul grief contre les directions des Concerts munichois : le manque de nouveautés. Si les concerts populaires ont pour mission de familiariser le grand public avec les œuvres modèles, il appartiendrait aux Kaim-Concerts de produire plus de musique toute neuve. De son temps M. Weingartner savait exciper d'une bonne confraternité internationale et exécutait tour à tour une IIe Symphonie de d'Indy, une IVe de Mahler, les Variations de Elgar ou le dernier poème de R. Strauss, quand même il laissait mieux poindre ses opinions les soirs où il intercalait Brahms *entre* Haydn et Beethoven, comme « maître classique » (6 mars 1905). En fait d'innovation, le Kaimsaal inaugurait, fin décembre, sous la direction de M. Gustav Drechsel, musicographe distingué, des concerts rétrospectifs de musique « anciennne, inédite ou peu connue, dans sa forme originale » ; c'est plus instructif que passionnant. Le premier soir, 30 déc., se composait de la *Sinfonia* no *3* (*fa* majeur) de C. Ph. E. Bach, du *Concerto grosso* no *2* (*fa* majeur) de Hændel, de la *Ire Symphonie* (*ré* majeur) de Haydn, de la *Sérénade* no 6 pour deux petits orchestres et timbales de Mozart. La basse chiffrée de Bach, réalisée par M. Drechsel, était donnée au *cembalo* par Mlle E. Frey, qui s'acquittait avec tact de cette partie peu saillante ; mais quelle intime union de la sonorité de cet instrument avec le quatuor !

C'est encore à M. Stavenhagen que l'on doit les plus intéressantes révélations, depuis deux ou trois ans qu'il organise chaque hiver trois « Soirées modernes » (*Moderne Abende*) ; tantôt il y ressuscite quelques maîtres contemporains négligés ou méconnus, tels que Alexandre Ritter ou Rheinberger, tantôt il présente quelqu'une de ces étranges symphonies de Gustav Mahler autour desquelles la dispute retrouve des vivacités d'autrefois, mais où il faut reconnaître, à travers une orchestration sabbatique, un immense génie musical. Et c'est M. Stavenhagen qui le premier apporta à Munich la IXe de Bruckner, celle dédiée *dem lieben Gott* et interrompue par la mort. A ces concerts encore M. Schillings dirigea personnellement un *Hexenlied* dont la musique splendide est déplorablement hachée par la récitation du poème.

M. Alonso Cor de Las, de son côté, est à peu près le seul à Munich à faire entendre de temps à autre, timidement, un peu de vraie musique russe.

Quant à l'*Académie de musique* (Odéon), M. Félix **Mottl**, Generalmusikdirektor, s'y suffit à lui-même ; et quoi qu'il donne, — fût-ce dans la même semaine la même VIIe de Beethoven ou la même VIIe de Schubert qu'au Kaim-Concert (comme cela est arrivé malencontreusement les 20 et 24 novembre p. ex. pour Schubert), — on irait l'entendre tous les jours, tant la perfection de cet orchestre fondu, souple, univoque et nombreux est à la hauteur de toutes les tâches : la Ve de Bruckner au finale monumental ou...

le *Concerto de violon* de M. Dubois ! C'est, il est vrai, l'orchestre de l'Opéra, le Hoforchester, le plus ancien, le plus complet de Munich, stylé, « *routiniert* », ce qui en allemand est un éloge et signifie « entraîné », et l'acoustique excellente de l'Odéon le seconde beaucoup ; tandis qu'un inconvénient du Kaimsaal, c'est la différence qu'il y a d'une audition au parquet à une audition de la galerie. Aux programmes de l'Odéon nous rencontrerons aussi deux ou trois nouveautés à peine. Dès le premier soir, avec le *Concerto de Brandebourg* carré et sonore, et rythmé jusqu'au martèlement, voici le IVe et dernier poème symphonique d'une suite homérique de M. Ernest **Bœhe** : le *Retour d'Ulysse*. Le jeune compositeur, qui venait d'être fêté à Graz, à Berlin, dans plusieurs grandes villes, dirigeait lui-même, et franchement l'honneur n'était pas mince de figurer, comme kapellmeister, à la place de Mottl et, comme auteur, entre Bach et Beethoven (VIIe). On avait déjà entendu, les années précédentes : le *Départ d'Ulysse*, le *Naufrage*, la *Plainte de Nausikaa ;* de l'une à l'autre de ces pièces la croissance des formes et des moyens est remarquable ; on ne voit pas ce qu'il pourrait y avoir là de grec ou de méditerranéen, sauf peut-être une recherche, dans le dernier poème, de mélodie antique, ou une ampleur de fanfares qui font songer à des portiques de palais mycéniens ; de beaux motifs, travaillés avec une richesse profuse, quelquefois formidable, traversent le cycle et lui prêtent une certaine unité. Mais en somme il y a trop. Je dirai d'emblée que M. Bœhe est encore d'âge à jeter ses gourmes, il ne compte pas vingt-cinq ans ; et pour cet âge son savoir apparaît presque trop grand : rien ne manque à son orchestre, et la *Sinfonia domestica* le fait sourire. C'est un cérébral, comme R. Strauss, comme Schillings, Pfitzner, Max Reger ; tous ces musiciens ont plus de tête que de cœur et écrivent de la musique pittoresque mieux que de la musique dramatique ; ils ont renforcé, développé, complété Berlioz, mais ne sont pas souvent plus profonds ; les uns comme les autres sont très forts, trop forts ; ils savent dire admirablement, mais n'ont pas toujours beaucoup à dire ; chez eux la poésie est dans les termes et pas dans le fond ; ils en sont à l'impressionnisme de la musique, aux recherches de couleurs pour la couleur, de timbres et de sonorités et d'harmonies en soi ; ils apportent évidemment à l'art orchestral des perfectionnements analogues à ceux des luministes en peinture : la libération de toutes formules, la liberté de tous les modes d'expression ; la façon dont ils ont fait progresser les cuivres, aujourd'hui assouplis, nuancés à l'égal des bois et des cordes, est extraordinaire même après Wagner et Bruckner, les grands initiateurs. Seulement Bruckner s'est servi des cuivres pour des *motifs* qui demeureront parmi les splendeurs de la musique ; tandis que si le génie est né qui mettra en œuvre les ressources acquises par l'actuelle génération, ce n'est nul autre que M. Gustav Mahler.

M. Friedrich **Klose**, quoique précisément un des rares élèves de Bruckner, me paraît aussi pécher par abus de littérature. Je trouve, dans son poème symphonique *Das Leben ein Traum*, peut-être plus d'intentions que d'invention, et le cœur, le sentiment est un peu étouffé sous une écriture compacte à force d'être châtiée ; je regrette encore, pour l'ordonnance générale, ce trouble-fête de « dysangéliste » : la déclamation, comme moyen de nous ramener à la réalité, ne me semble pas justifiée par l'effet obtenu ; la symphonie pure et simple conserverait, je crois, la même portée et la même intensité. M. Mottl, à qui l'œuvre est dédiée, en a donné les deux premières auditions, à Karlsruhe et ici ; c'est grâce à lui encore que la « symphonie dramatique » *Ilsebill* est représentée à l'Opéra ; j'y reviendrai prochainement. M. le Dr Rud. Louis, brucknérien fervent et l'auteur du premier livre paru sur le symphoniste viennois, a publié une étude très

élogieuse et très serrée du poème de M. Klose (1), et je lui emprunterai bien des renseignements.

La troisième nouveauté était une *Sérénade* pour quinze instruments à vent de M. Walter **Lampe** ; elle présente quelques curieuses sonorités, mais l'originalité manque : ces bruits imprévus mêmes, c'est Mahler qui les a découverts ; quant au reste, on y retrouve des dessins de clarinette chers à Brahms, un son de cor de *Tristan*, une mélodie de Gounod, l'*Oubli* de Siegfried. L'adagio nocturne est lourd. Le finale est de beaucoup le plus réussi, avec une vivacité populaire des airs pas très éloignée du Wurstelprater, mais combien distante de l'allure minaudante et spirituelle des sérénades de Mozart jouant à cache-cache derrière les bosquets dans les parcs ! Un « poème tragique » que M. Lampe dirigeait lui-même au Kaimsaal le 27 novembre se morcelait en tressaillements, en grondements détachés, et avait surtout de tragique une pesante uniformité.

M. Schneevoigt ne nous a guère donné que la *Sarka* de Smetana, extraite du cycle de poèmes « Ma Patrie », qu'il faut, pour bien faire, entendre à Prague, dans leur atmosphère spéciale, et les deux pièces de **Sibelius** : *Une Légende* et *Finlandia ;* celle-ci m'a ravi plus encore que le *Printemps* et la *Légende*, parce qu'à côté des délicatesses en sourdine et du charme triste, elle a aussi la force et la volonté. Oh ! les chants mélancoliques des bois y sont toujours, avec ce même bourdon continu qui fait fond de tapisserie dans la musique de ce compositeur; mais aussi quelle resplendissante fanfare ouvre ce poème du pays natal ! Les trompettes crépitent à tout bout de phrases, les timbales à leur tour reprennent seules le rythme fier, et voici lancé un thème populaire (on le suppose du moins), alerte et gai avec des piétinements de danse ; une manière de choral, solitaire, recueilli, s'élève comme un hymne d'attachement et de confiance, et avec une assurance superbe clôt le poème en un fortissimo auquel Sibelius ne nous avait pas encore préparés, aussi puissant et clair qu'il s'était montré jusqu'ici légendaire et brumeux.

La Société chorale *Porges*, sous la direction de M. Max **Reger**, a suivi son programme traditionnel de donner tous les ans une grande œuvre d'exécution exigeante : c'était cette fois le *Prométhée* de Liszt avec la musique de scène écrite pour le *Prométhée délivré* de Herder lors de l'érection de sa statue à Weimar en 1850 et que l'on n'entend jamais ; puis la *Nuit de Noël* de Hugo Wolff, une de ses plus heureuses inspirations, fraîche et joyeuse, et remplie de détails gentils : la musette du berger, le chant des violons qui réalise la vision des pâtres, le chant tout ondoyant de l'ange de l'annonciation, les traits en fusées qui accompagnent le chœur des séraphins, la nuance endolorie et le rapprochement des violons et des cuivres à la prévision du jour des douleurs, presque tout serait à citer.

Je m'en voudrais d'omettre le concert de ses propres œuvres qu'organisait le 19 décembre, au Kaimsaal, un nouveau venu, un tout jeune homme : M. Johann **Binenbaum**. J'ai beaucoup aimé sa hardiesse ; on lui en a fait un grief : Beethoven, quelques tout grands seraient à peine capables d'occuper à eux seuls une entière soirée sans lasser ; c'est possible ; je crois aussi qu'en face des maîtres on aurait la petite hypocrisie de ne pas avouer sa fatigue. Mais je dois dire que j'ai aussi aimé la musique de M. Binenbaum : d'abord il ne fait ni du Wagner, ni du Mahler, ni du Strauss, ni de l'ultra-moderne ; c'est déjà quelque chose, il est sincère avec lui-même. Ensuite il apporte une ouverture de concert et deux grandes symphonies;

(1) Dans la collection des « Münchener Brochüren » à 1 mark de la maison Georg Muller, où se trouve aussi le *Carl Spitteler* de M. Weingartner et le *Hans Pfitzner* de P. N. Cossmann.

c'est aussi mieux que de petits lieder. Il a encore des défaillances, des naïvetés, c'est certain ; mais son orchestre est bien conduit, la trame est fournie ; sa mélodie existe, il a même du souffle, et pourtant des curiosités aussi : une partie prépondérante d'altos m'a frappé dans le finale de la 1re Symphonie (*ut* mineur). Enfin lui-même avait du tempérament, du nerf, et point de pose : une modestie presque timide. Et tout cela chez un garçon qui ne porte pas vingt ans ? Cela vaut la peine d'attendre la suite avec intérêt.

Je citerai encore en hâte, parmi les solistes : Petchnikoff, inouï de prestidigitation, Rebner, un des bons Sefcik, Mlle Elsie Playfair, plus à l'aise dans les dentelures légères que dans les exercices de grande virtuosité, M. E. Heyde, conzertmeister du Kaim-Orchestre, qui, même mis à contribution à l'improviste, s'est fort bien tiré de la belle *Symphonie espagnole* de Lalo ; au piano : Mme Schneevoigt, M. Liebling de Londres, à l'épate facile, et l'exquis Ossip Gabrilowitch, que l'on ne peut comparer qu'à Sauer ; pour le chant: M. Ludvig Hess, qui a admirablement chanté le *Preislied*, Mlle Nellie de Fœdransperg, gracieuse dans des *lieder* de Weingartner, de D'Albert, Mahler, enfin Mlle Tilly Kœnen, d'Amsterdam, certainement une des grandes cantatrices de l'heure actuelle.

MARCEL MONTANDON.

COURRIER DE STUTTGART

Interprètes et mise en scène.

A propos de *Carmen*, jouée ici pour la première fois le 4 janvier 1883, M. Palm disait dans sa critique d'il y a 23 ans que cet opéra pourrait être joué encore quelque temps et qu'il ne ressemble pas à la *Clochette de l'Ermite* de Maillart. Carmen a eu la même fortune que le baron de Putlitz ; l'un et l'autre ont fourni une longue carrière. Et cette carrière est marquée par deux grands noms, la Carmen d'alors, qui démissionna sous M. le baron, et la Carmen d'aujourd'hui, qui fut engagée par le même baron, savoir Mmes Riegl et Sutter.

Mlle **Riegl** a chanté la Suzanne de Mozart, qui appartient aujourd'hui à Mme Rossenberger, qui ne cesse pas de crier, et à Mme Augustine Bopp-Glaser, qui a une voix bien délicieuse. Elle est de Mannheim, où son mari est directeur du Conservatoire. Un de ses amis m'a envoyé une étude soi-disant biographique sur Mme Bopp-Glaser en me permettant « royalement » de la copier *in extenso*. Je le remercie très humblement ; mais cet ami soi-disant « littéraire » est sans doute très épris de la célèbre artiste qui cueillit des lauriers à Paris. Il a le même procédé que notre confrère le docteur Bénédict du *Neues Tagblatt*, qui fait des déclarations d'amour à Mlle Elisa **Wiborg**. Cette artiste-philosophe, qui pourrait être professeur d'Université, se moque sans doute de M. Bénédict, d'autant plus qu'elle sait elle-même qu'elle n'est pas un « ange », comme il dit, mais qu'elle a des qualités bien humaines.

Ce même docteur Bénédict a sans doute un moyen pour faire grandir les hommes de petite taille. Car, sans reconnaître les progrès immenses de M. **Bolz** dans l'*Anneau du Nibelung*, il reproche à cet artiste que sa taille soit *restée aussi petite* dimanche passé.

Sans doute, ce cher confrère estime qu'il est compromettant de cons-

tater ces merveilleux progrès, savoir une excellente diction, un jeu splendide, un piano aussi doux que possible, une voix immense et un chant très artistique, M. **Briesemeister**, de Bayreuth, a un rival très dangereux en M. Bolz. M. Briesemeister n'est pas gros et a des mouvements fort légers ; mais sa voix n'est pas meilleure que celle de M. Bolz.

M. Costa, de Nuremberg, et M. Gieswein, de Dusseldorf, ne valent pas un ton de la voix de M. Bolz. J'ai parlé le 1er novembre de M. Rothmühl de Berlin : je constate aujourd'hui que M. Rothmühl, lui aussi, est inférieur à M. Bolz, mais surtout M. Gieswein, qui est assez grossier. Si vous comparez le Berlinois Kraus, il faut dire que M. Kraus n'est plus à la hauteur. Il a perdu beaucoup de sa voix merveilleuse, et M. Bolz n'a rien à craindre.

Le Siegfried de Mannheim, M. **Carlen**, ne réussira pas du tout à Stuttgart, pas plus que M. **Graebke**, le Siegfried actuel de Munich et de Hanovre. Et on parle toujours et partout de ces artistes les plus grandioses de Munich. Par hasard, je suis renseigné. Voici : M. Knote étant en Amérique, les Munichois sont privés de leur « star », et les représentations de leur Opéra sont bien vulgaires. Et les artistes actuels de Munich ne sont pas meilleurs que ceux de Stuttgart, c'est là une pure imagination. Mais que voulez-vous ? la vie imaginaire est une belle chose. Les artistes de Munich ont une si grande renommée, parce que MM. les critiques de Munich ne sont pas inférieurs à leur métier, comme ceux de Stuttgart. Et la réclame fait tout. A Munich, par exemple, M. Wilhem Weidner serait célèbre. Mais les critiques de Stuttgart croient que leurs artistes sont au même niveau qu'eux-mêmes. Et ils les jugent d'après cela.

Et les bons juges — pardon, les critiques — de Stuttgart jugent les artistes d'après la grandeur de la maison. Et le Théâtre à Stuttgart est un petit bâtiment de 900 places, parce que le Grand-Théâtre est brûlé. Et dans ce petit bâtiment on avait de la peine à entendre M. Desider **Zádor**, de Munich, qui chantait Figaro, après avoir brillamment chanté le rôle d'Albérich de l'*Or du Rhin*, où M. Wiedenmann a brillé chez nous. Dans ce rôle M. Zádor est unique ; mais ce rôle est sa spécialité, il l'a chanté en 1905 douze fois et partout. Comme Figaro, il a complètement déçu. Et Mme **Senger-Bettaque**, l'Ortrude et la Vénus de Munich, n'avait pas mieux chanté que Mme Ingeborg Zink, qui quitte l'Opéra parce qu'elle a gâté sa voix à Stuttgart. Seulement la Brunhilde du *Crépuscule des Dieux* a été extraordinaire. Et Mlle Hermine Bosetti et Mlle Zdenka Fassbender m'ont étonné aussi. Mlle **Fassbender**, de Karlsruhe, est engagée à Munich, à la place de Mlle Senger-Bettaque. Elle lui est bien inférieure, et à Stuttgart, par exemple, elle n'a pas tenu ses promesses dans la *Juive*. Mlle Fassbender est très bonne pour Munich, mais Mme **Zink** lui est supérieure. Mme Zink a fait un long stage à Zurich, et fut engagée à Stuttgart. Mlle Agloda, d'Augsbourg, qui a chanté dans *les Huguenots*, n'est pas meilleure non plus. Et Mlle Bosetti, qui est si célèbre, a déçu, elle aussi. C'est une personne froide comme tout ; elle a remplacé Mlle Sutter. Sa voix est grande, mais un peu féroce ; la voix de Mlle Sutter est plus ample encore. Comme Fille du régiment, Mlle Bosetti n'a pas satisfait. M. **Fricke**, qui dirigeait la mise en scène, a dû mettre en lumière tout le gracieux comique qui lui est propre. Même sans voix, il pourrait satisfaire son public, car il est extrêmement humoristique. Mais sa voix est encore assez bonne, et il a eu un fort grand succès dans l'*Armurier* de Lortzing, où Mlle Hieser a développé tout ce qu'il y a de plus comique. M. Fricke, qui a 170 rôles dans son répertoire, a pu amuser son public, car Mlle Bosetti a fait défaut. Mais je demande à M. Fricke pourquoi sa mise en scène laisse toujours à désirer. Je ne crois pas que ce soit de sa faute. Je m'adresse donc au baron Putlitz. Je remarque

que MM. les régisseurs généraux peuvent faire ce qu'ils veulent ; mais à MM. Fricke, Stephany et Edmond Franck on donne toutes les vieilles machines. Il est donc très difficile à ces régisseurs de faire quelque chose de beau. Si l'on prive ces trois messieurs de tout ce qu'il y a d'élégant et de bon dans les magasins du théâtre, il ne faudrait pas compromettre leur situation. Car on les critique d'après leur pauvre mise en scène, et MM. les régisseurs généraux ont de bonnes critiques. Pourquoi MM. Fricke, Stephany et Franck sont-ils forcés de travailler avec un matériel si vieux ? J'espère que cet état de choses changera.

SOUS-OFF.

COURRIER DE REIMS

Concert Sarasate.

Mercredi 10 janvier dernier, salle Degermann, deux éminents artistes donnaient un superbe concert qui avait attiré tout le monde artistique de notre ville. Les noms de Sarasate et de Mme Berthe Mary Goldschmidt réunis sur un même programme étaient un sûr garant de l'éclat tout particulier de cette soirée, et c'était pour les Rémois une véritable aubaine de pouvoir fêter ces talents exceptionnels. Les triomphes de Sarasate sont justifiés par ses qualités multiples ; il possède, en effet, la pureté de son, un style élégant et correct, une délicatesse extrême, une chaude coloration et une virtuosité étonnante. Des ovations enthousiastes, des rappels frénétiques ont conclu chacun des morceaux joués par l'illustre violoniste. Mme Mary Goldschmidt, une des plus célèbres pianistes de l'époque, a obtenu également un grand succès ; elle a été tout à fait remarquable dans l'exécution de la Sonate de Beethoven et superbe dans les variations de l'andante qu'elle a merveilleusement détaillées. Tout le reste du programme, où elle s'est dépensée sans faiblir, a été pour elle une longue suite d'acclamations pleinement justifiées.

COURRIER DE NANTES

L'Association des Concerts historiques.

M. Étienne Destranges, l'éminent critique, rend compte en ces termes, dans l'*Ouest Artiste*, du premier concert de cette intéressante Société :

Nous avons eu hier, à la salle Turcaud, une manifestation artistique des plus intéressantes et sur laquelle on peut, à bon droit, baser les plus grandes espérances. Le premier concert de l'Association des Concerts historiques, fondée, il y a peu de temps, à Nantes, par M. de Lacerda, avec le concours de différentes personnalités toutes dévouées à l'art musical, a eu lieu avec un complet succès.

L'orchestre réuni par M. de Lacerda comprend d'excellents éléments et de précieuses bonnes volontés. Evidemment, tout, dans cette jeune phalange, n'est pas encore parfait, mais le résultat obtenu permet de prédire, à coup sûr, que, dans quelque temps, et lorsque les musiciens se sentiront bien les coudes, des exécutions véritablement supérieures pourront nous être offertes. J'ai le ferme espoir que, de la Société qui a fait, hier soir, de si brillants débuts, naîtra une ère nouvelle pour la musique dans notre ville. Grâce à

l'Association des Concerts historiques, une Société de Concerts populaires pourra peut-être enfin se reconstituer en dehors des concours officiels sur lesquels l'expérience prouve, tous les jours, qu'il est inutile de compter.

M. de Lacerda est un chef d'orchestre de premier ordre. J'ai pu l'apprécier aux répétitions et j'ai admiré, en même temps que son autorité, la façon claire et précise dont il explique aux musiciens ce qu'il attend d'eux.

Le programme de la soirée faisait une part à peu près égale à la musique ancienne et à la musique moderne.

Scylla et Glaucus *est un opéra de J.-M. Leclair, l'un des représentants les plus éminents de l'Ecole française du violon au XVIIIe siècle et compositeur de talent.* Scylla et Glaucus *fut joué à l'Académie royale de Musique, en 1747. Depuis lors, l'ouvrage était tombé dans l'oubli. M. de Lacerda en dénicha la partition à la Bibliothèque de l'Opéra et estima, avec juste raison, que l'ouverture méritait de voir le jour. C'est une véritable première audition que nous avons eue hier, car depuis 1747, elle n'avait pas été rejouée. Cette ouverture est pourtant une page de valeur, d'une noble et haute tenue, d'un style qui rappelle quelque peu celui d'Haendel. Sous la belle direction de M. de Lacerda, l'orchestre a exécuté avec ensemble l'ouverture de* Scylla et Glaucus.

Deux gracieuses compositions de Grieg : Mélodies Norwégiennes, *et la jolie* Sarabande *de la* Suite en ré *de M. Vincent d'Indy, dont le solo de flûte a permis d'applaudir M. Essenl, ont été bien rendues elles aussi.*

*Un jeune pianiste de réel talent, M. J.-J. Nin, a joué d'excellente façon et avec un beau style deux adorables pièces de Rameau : L'*Enharmonique *et* Villageoise. *Il s'est fait applaudir aussi dans le* Concerto en ré mineur *de Jean-Sébastien Bach, pur chef-d'œuvre qu'on ne se lasserait pas d'entendre. L'*Allegro *est une admirable inspiration et le* Finale, *d'une gaieté si franche, une chose véritablement exquise. Cette musique est bâtie avec le granit le plus dur ; les ans ont passé dessus sans l'entamer.*

Mme Fernande Caldaguès a chanté avec sa voix prenante et sa diction impeccable, le superbe air de Castor et Pollux : Tristes Apprêts, *de Rameau. Son succès a été très grand.*

Mlle Lenars a fort bien joué, sur la harpe chromatique, — instrument qui n'arrivera jamais à remplacer la harpe ordinaire, mais qui, considéré comme instrument spécial, peut apporter à la palette orchestrale une nouvelle couleur, — une jolie Fantaisie *de Saint-Saëns. Les délicieuses* Danses *de M. Debussy figuraient au programme. Au dernier moment, elles ont été remplacées par un morceau de M. Reynaldo Hahn, d'une complète banalité, mais plus facile. On aurait dû prévenir le public de cette substitution. L'éminent auteur de* Pelléas et Mélisande *serait sans doute peu flatté de se voir attribuer une composition du musicien de la* Carmélite.

M. Samuel Bonjour a joué avec le talent qu'on lui connaît deux charmantes pièces pour violoncelle de Corelli et de Porpora.

Les chœurs, réunis et dressés par Mme Caldaguès et M. Morisson, ont bien interprété un fragment de la Passion selon saint Matthieu, *de H. Schütz, — passage d'une grandeur sublime, l'une des plus belles inspirations du vieux musicien, — et le beau* Chant Elégiaque *de Beethoven. Très applaudi aussi, le ravissant chœur pour voix de femmes :* La Vierge à la Crèche, *de César Franck, fort habilement instrumenté par M. de Lacerda. Par contre, le délicieux* Madrigal *de Gabriel Fauré, d'une grande difficulté d'exécution, a été moins parfaitement rendu.*

Le public connaisseur qui remplissait la salle Turcaud a acclamé à plusieurs reprises M. de Lacerda, lui prouvant ainsi qu'il estimait à sa juste valeur le grand effort artistique qu'il vient d'accomplir.

Etienne DESTRANGES.

ÉCHOS

La Société Nationale donnera son prochain concert le samedi 3 février, à la salle Pleyel. Au programme : le *Trio* de Coindreau (Mlle Bl. Selva, MM. Lejeune et de Bruyn), la suite *En Languedoc*, de Déodat de Séverac (Mlle Bl. Selva), et trois mélodies de R. Bardac : *Si la plage penche, les deux Perles* et *l'Air* (Mme Russel).

Société J.-S. Bach. — Salle de l'Union, 14, rue de Trévise. Le mercredi 7 février, concert avec soli, chœurs et orchestre (4e de la série A). Programme : 1er *Concerto brandebourgeois* pour violon principal, 2 cors, 3 hautbois, basson et orchestre (audition redemandée), cantate, *Ach, wie fluchtig* (1re audition), *Suite en si mineur*, cantate *Her wie du wilt*; solistes, MM. Plamondon, Sigwalt, etc...

L'autre joue, ou de la musique à l'assyriologie. — Pour remplacer (combien avantageusement) le vénérable Oppert, le Collège de France présentait le P. Scheil, savant de premier ordre, connu et respecté de toute l'Europe pour son érudition immense et la sûreté d'un goût que nulle tiare n'induisit jamais en divagation. Après son nom, on avait inscrit celui d'un nommé Fossey, jeune agrégé de grammaire qui se fit assyriologue pour mettre sa médiocrité à l'abri de toute comparaison fâcheuse. La présentation en seconde ligne était jusqu'à ces derniers temps une pure formalité, le ministre ratifiant toujours les préférences de la compagnie.

Mais les politiciens d'aujourd'hui ne l'entendent pas ainsi, et après une vigoureuse campagne de l'assyriologue Clémenceau, le nommé Fossey fut choisi, pour la raison qu'il n'appartient à aucune congrégation, sinon à celle des sots, chaque jour plus puissante. C'est là une grossière insulte à la science, et aux professeurs qui l'enseignent en cette illustre maison. Sont-ils bien à plaindre ? Non certes, et le soufflet reçu n'est que la suite et le châtiment de leur faiblesse. Pourquoi se sont-ils laissé imposer certain cours libre de musique, dont ils ne voulaient pas, et qui est un scandale ?

Intimités d'art.— C'est sous ce titre que l'éminente pianiste Roger-Miclos va, en quelques séances, passer en revue les plus célèbres musiciens depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. De forme nouvelle, les programmes auront, chaque fois, un intermède consacré à la poésie de la même époque. Afin de donner à ces matinées un éclat unique, Mme Roger-Miclos, en dehors de son nom et de son talent, s'est assuré le concours des artistes les plus célèbres et les plus aimés du public. Citons : Mmes Bréval, Jane Hading, Marie Lecomte, Lina Pacary, Madeleine Roch, Segond-Weber, Cécile Sorel, Silvain, Thénard, Yahne; MM. Brémont, G. Enesco, Gaubert, Albert Lambert fils, Mounet-Sully, Sylvain, Firmin Touche, Paul Viardot, Johanès Wolff ; Mme Sandrini et M. P. Raymond, de l'Opéra.

Le Quatuor L. Ch. Battaille : Mmes Astruc, Olivier et MM. Drouville et P. S. Hérard.

Afin de laisser à ces heures d'art leur caractère de discrète intimité élégante, Mme Roger-Miclos a choisi le plus joli cadre de Paris, le Théâtre Royal, 23, rue Royale, où loges et fauteuils sont dignes de recevoir les plus raffinés dilettantes.

Les « Intimités d'art » auront lieu tous les samedis à 3 heures précises.

Auditions. — Le 12 janvier, chez Mme Marie Capoy, œuvres d'Alexandre Georges. Comme toujours, l'admirable voix de Mme Capoy fit merveille dans les chansons de *Miarka* et de *Leïlah*. Grand succès aussi pour M. Chanoine Davranches, impeccable musicien, M. Fernet, ténor généreux, et l'excellent flûtiste Hennebains.

Le cas d'un Maëstro. — Une revue de Milan nous peint sous les couleurs les plus émouvantes l'état d'angoissante perplexité du maëstro Puccini, qui depuis quelque temps est à la recherche d'un *libretto*. Accablé sous l'avalanche des livrets que chaque courrier lui apporte, le pauvre maëstro lit, relit, étudie, et ne trouve point le mélos poétique digne de l'exciter musicalement. Il a donc exprimé publiquement son regret « de ne point trouver le *libretto* capable de susciter son enthousiasme et de l'inspirer ». C'est navrant. Il voudrait « quelque chose » qui fût, paraît-il, comme un poème dramatique d'amour dans un milieu chaud et vif, comme l'Italie ou comme l'Espagne. Nos librettistes sont avertis; ils peuvent toujours essayer ! L'auteur de l'article ajoute que si le mélancolique maëstro trouve le livret idéal, il donnera un chef-d'œuvre qui sera « le chef-d'œuvre attendu par l'Art latin moderne... » Vraiment ?

Munich. — Le 30 décembre, le Théâtre National et Royal donnait une représentation de fête de *Tannhäuser* en l'honneur de M. Franz Fischer : voilà 25 ans, en effet, que celui-ci dirige l'orchestre de l'Opéra. Il n'y a jamais été directeur en chef, sauf pendant les guerres de succession des Generalmusikdirektoren : à la mort de Levi et, récemment, à la mort de Zumpe, que Félix Mottl a heureusement remplacé.

Cependant Franz Fischer, s'il n'est pas de la lignée des grands, est de celle des consciencieux et des dévoués, des fidèles. C'est sur la recommandation de Wagner en personne que Levi l'accepta en second à l'Opéra de Munich vers 1881. Il était auparavant violoncelliste dans l'orchestre de Hans Richter à Budapest ; il avait aussi fait des études complètes de cor avec Franz Strauss, le père de Richard. Il eut la bonne fortune d'accompagner Levi lorsque Louis II mit son orchestre à la disposition de Bayreuth pour les premières représentations de *Parsifal*, et par conséquent celle d'étudier encore la partition avec le maître ; Wagner lui témoigna à différentes reprises sa satisfaction pour sa manière de l'interpréter. En 1899, il fut appelé de nouveau à Bayreuth pour diriger, avec le *Ring*, les *Maîtres Chanteurs* et *Parsifal*.

M. Fischer est encore excellent pianiste et s'est fait, ces dernières années, une spécialité fort goûtée d'auditions de Wagner au piano.

Le Sottisier musical. — « Encore à l'aurore d'une carrière déjà si riche en floraisons, mais qui semble seulement s'épanouir tant elle grandit chaque jour, elle s'est déjà illustrée dans le chant, dans la déclamation, dans la littérature, dans l'art de la mise en scène et elle a montré l'habileté de sa main à diriger un crayon. » — A. Mangeot, dans le *Monde musical*, 5 janvier 1906, page 1.

« Dans cette œuvre écrite en trois parties, on dirait que le maître (M. Théodore Dubois) a voulu rappeler des scènes vécues et d'un souvenir ineffaçable. L'*Allegretto con moto e calore* pourrait facilement s'intituler « Supplique », à cause de la seule phrase du commencement. » — *La Revue musicale*, 15 janvier, p. 48.

« Supposez qu'après avoir assisté à un cours sur la théorie de la lumière ou après vous être fait expliquer la télégraphie sans fil par quelqu'un qui la comprend, vous entriez dans une classe d'école primaire et qu'on vous montre de saines frimousses enluminées de traces de confitures et occupées à une fable, cela vous reposera autant que nous d'entendre la musique des *Chansons bretonnes* harmonisées avec goût par M. P. Ladmirault. » — *La Revue musicale*, 15 janvier, p. 53.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Les R. P. Bénédictins de Solesmes : *Kyriale* conforme à l'édition vaticane et muni de signes rythmiques. Tournai et Rome, Desclée-Lefebvre.

Albert Groz : *Heures d'Été*, préludes et mélodies (A. Samain). Paris, Bellon-Ponscarme.

— — *Prélude*, pour piano. Paris, Bellon-Ponscarme.

Claude le Jeune : *Psaumes* en vers mesurés, 2e fascicule, 21e livraison des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, publiés par Henry Expert. Paris, Leduc et Demets.

Adolphe Boschot : *La jeunesse d'un romantique : Hector Berlioz*. Paris, Plon.

Paul Dukas : *L'apprenti Sorcier*. Partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

Lionel de la Laurencie : *L'Académie de musique et le Concert de Nantes* (*1727-1767*). Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Extraits des Maîtres Musiciens, publiés par Henry Expert, Paris, Leduc et Demets. (Voir les conditions aux annonces) :

Certon : *Si par fortune.*
Le Heurteur : *Souvent amour.*
Cl. Janequin : *Au joly jeu.*
— *Au verd boys.*
Le Peletier : *Si mon malheur.*
Claudin de Sermisy : *Contentez-vous.*
— — *Hau, hau, hau, le boys.*
— — *Pour ung plaisir.*

CALENDRIER DES CONCERTS.

2 *février.*	Salle Pleyel.	**Fondation Bach.**
—	Salle Erard.	**Georges Enesco.**
—	Schola Cantorum.	**Concert mensuel.**
3 *février.*	Salle Pleyel.	**Société Nationale.**
—	Salle Erard.	**Arnold Reitlinger.**
6 *février.*	Salle Erard.	**Hélène Barry.**
—	Salle Pleyel.	**Jeanne Réol.**
—	Salle des Agriculteurs (4 h.)	**Camille Fourrier.**
7 *février.*	Ambigu (4 h. 1/2).	**Matinées-Danbé.**
8 *février.*	Salle Erard.	**Georges Enesco.**
10 *février.*	Salle Erard.	**Victor Stanb.**
—	Salle Pleyel.	**Nelly et Alice Eminger.**
12 *février.*	Salle Pleyel.	**Gabrielle Steiger.**
13 *février.*	Schola Cantorum.	**Blanche Selva.**
14 *février.*	Ambigu (4 h. 1/2).	**Matinées-Danbé.**
17 *février.*	Salle Pleyel.	**Société Nationale.**
—	Salle Erard.	**Thérèse Roger.**
21 *février.*	Ambigu (4 h. 1/2).	**Matinées-Danbé.**
26 *février.*	Schola Cantorum.	**Blanche Selva.**
—	Salle Pleyel.	**Théo Delacroix.**

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LE CORBEAU [1]

CAUCHEMAR QUI DE Temps *EN* Temps *OBSÈDE UN CRITIQUE MUSICAL*

Là l'eau luit.
« Ça, l'eau du rêve !...
Brune eau, fuis !
Ou je te crève. »

Break et Coax :
Rondels de cuivre
(en tous cas libres).

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de *musique* oubliée, tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque, soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant

(1) Au cours des récentes séances spirites d'Alger, l'inoubliable série des fantômes BB, KK, PP, TT, et autres matérialisations obstinément alphabétiques, fut interrompue par l'apparition subite d'un fantôme de petite taille s'exprimant, dit la *Gazette d'Alger* du 23 novembre 1905, avec une extrême volubilité et un fort accent anglais. Après avoir dûment prouvé son existence objective en soufflant dans un tube de baryte et en tirant la barbe du Dr Richet, le fantôme a dicté les lignes qu'on va lire. Interrogé sur sa personnalité et sur l'origine de ce document, il a textuellement répondu : « Toute chose, étant chose, se suffit à elle-même ; et cela vaut mieux ainsi, car la série des antécédences est infinie, jusqu'à la Volition Divine. Donc, sans remonter jusqu'au Principe, sachez que ceci est une variante de la traduction faite du corbeau par mon cher Mallarmé, actuellement en mission, et que je suis moi-même Edgar Sull. Poë. » Et le fantôme disparut.

Ce document ne devant pas, à cause de son caractère tout spécial, être annexé au rapport que prépare le Dr Richet sur les séances mémorables de

doucement, frappant à la porte de ma chambre, cela seul et rien de plus.

Oh ! distinctement je me souviens que c'était en le *pluvieux novembre, vers la fin du salon d'automne* (*oh ! le salon !*) ; et chaque tison, mourant isolé, ouvrageait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour ; vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin de l'*œuvre paternelle méconnue — de l'œuvre* rare et rayonnante que les anges *chantent entre eux — nom* de nom, mais ici-bas, non, jamais plus.

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait, m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter : « C'est quelque *compositeur* qui sollicite l'entrée, à la porte de m*on rez-de-chaussée* — quelque *compositeur* qui sollicite l'entrée, à la porte de m*on rez-de-chaussée*, c'est cela et rien de plus. »

Mon âme se fit subitement plus forte, et n'hésitant davantage : « Monsieur, dis-je, ou Madame *ou... Reinaldo* (*vous ne vaudrez jamais ce que vos pareils, lorsqu'ils braient, valent*), j'implore véritablement votre pardon ; mais le fait est que je somnolais, *songeant à Messidor*, et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vîntes heurter, heurter à la porte de m*on rez-de-chaussée*, que j'étais à peine sûr de vous avoir

la villa Saïd, le *Mercure Musical* a pu obtenir de le livrer à la curiosité du public lettré : il en exprime ici toute sa reconnaissance aux détenteurs du manuscrit.

Nous ne nous cachons pas que cette publication peut susciter des controverses passionnées, portant aussi bien sur le texte que sur son origine. On insistera sans doute sur l'étrangeté de certains détails : l'épigraphe, d'ailleurs inédite, dont on inférera que les auteurs en vogue sur les bords du Styx sont les mêmes qu'au temps d'Aristophane, — la persistance de l'accent anglais au delà de la vie, — la nature de la mission confiée à Mallarmé, — le prénom Sull., probable abréviation de Sullivan, qui remplace ici le prénom Allen qu'attribuent à Edgar Poë la plupart de ses biographes. — Mais nous n'entamerons pas ces discussions, car ce serait ouvrir la controverse sur l'authenticité du document ou la personnalité du fantôme ; or, pour une discussion complète de ces questions, un volume in-4° serait au moins nécessaire. Nous abandonnons cette tâche à des personnalités — scientifiques — plus autorisées, et suivant la maxime du fantôme : « Toute chose, étant chose, se suffit à elle-même », nous prions qu'on se contente de lire ce document sans prévention d'aucune sorte (n'avons-nous pas nous-même sursauté, à cette lecture, devant certaines assertions violentes, peut être injustes ?) et de concentrer toute l'attention sur la valeur que donnent à l'ensemble du texte non modifié les parties imprimées en italique, qui constituent à elles seules ce que nous proposons de dénommer à l'avenir (si le cas se reproduit) : les interpolations spectrales.

entendu. » Ici j'ouvris grande la porte : les ténèbres, et rien de plus.

Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des *réformes* qu'aucun *Martin* n'avait osé rêver encore ; mais le silence ne se rompit point, et la quiétude ne donna de signe, et le seul mot qui se dit fut le mot chuchoté « *Conservatoire* ! » Je le chuchotai — et un écho murmura de retour le mot « *Poire !* », purement cela, et rien de plus.

Rentrant dans la chambre, toute l'âme en feu, j'entendis bientôt un heurt en quelque sorte plus fort qu'auparavant. « Sûrement, dis-je, sûrement *on joue de l'Erlanger* sur la persienne de ma fenêtre. Voyons donc ce qu'il y a et explorons ce mystère — que mon cœur se calme un moment et explore ce mystère : c'est *du* vent, et rien de plus.

Au large je poussai le volet, quand avec maints *grognements* et agitations d'ailes, entra un majestueux corbeau des *sacrosaints* jours de jadis. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta ni n'hésita un instant, mais avec une mine de *directeur ou d'académicien*, se percha au-dessus de la porte de ma chambre, — se percha sur un buste de *Pelléas*, juste au-dessus de la porte de ma chambre — *et se croyant peut-être à l'Institut* — se percha, siégea, et rien de plus.

Alors cet oiseau *du néant* induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit chue et rase, non ! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien corbeau, errant loin du *faubourg* la nuit — dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage Plutonien de Nuit. » Le corbeau dit : « *Je suis M. Dubois.* Cela seul... et rien de plus ! »

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, *et donner avec tant d'humilité une réponse aussi pleine* de sens et d'à-propos ; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir *M. Dubois* au-dessus de sa chambre, — *M. Dubois* ou toute autre bête sur le buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, — *avouant ingénûment que tout son mérite fut dans la grâce exquise de son nom.* Cela seul, et rien de plus.

Mais le corbeau perché solitairement sur le buste placide parla ces seuls mots comme si mon âme, en ces seuls mots, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus, il n'agita donc pas de plume, — jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter : « D'autres *de ses* amis déjà ont pris leur vol — demain il me laissera comme mes espérances déjà ont pris leur vol. » Alors l'oiseau dit : « Jamais plus. »

Tressaillant au calme rompu par une réplique si bien parlée : « Sans doute, dis-je, ce qu'il profère est tout son fonds et son bagage, pris à quelque malheureux, *le neveu ou la tante*, que dans l'impitoyable désastre il suivit, et de très près suivit jusqu'à ce que leurs chansons comportassent un unique refrain ; jusqu'à ce que les chants funèbres de leur Espérance comportassent le mélancolique refrain de : Jamais — jamais plus. »

Le corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire, je roulai soudain un siège — *un siège du jury des concours* — en face de l'oiseau, et du buste et de la porte ; et m'enfonçant dans le velours, je me pris à enchaîner songerie à songerie, pensant à ce que cet augural oiseau de jadis, à ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis, signifiait en croassant : « Jamais plus. »

Dans le fauteuil des concours je m'assis occupé à le conjecturer, mais n'adressant pas une syllabe à l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein ; *ils fixaient avec détresse* ma tête reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours que *son crâne présidentiel* ne pressera plus, ah ! jamais plus !

L'air, me sembla-t-il, à cette pensée devint alors plus dense, parfumé selon un encensoir invisible balancé par les Séraphins, dont le pied, dans sa chute, tintait sur l'étoffe du parquet : « Misérable ! m'écriai-je, *Dujardin* t'a offert — il t'a envoyé par ses anges le répit — le répit et le népenthès *sous la forme du remords*. Bois *Du*bois ce bon népenthès, *reconnais le mérite des réformes* et oublie *ce Conservatoire* perdu — *perdu pour toi et par toi*. » Le corbeau dit « Jamais plus ! »

« *Professeur*, dis-je, être de malheur ! *professeur*, oui, oiseau ou démon ! Que si le Tentateur t'envoya ou la tempête t'échoua vers ces bords, désolé et encore tout indompté, vers cette déserte terre enchantée, vers ce logis tout rayonnant des promesses de l'avenir, dis-moi véritablement, je t'implore : « *Y a-t-il de la musique dans Debussy*. » Dis-moi, je t'implore. » Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Professeur, dis-je, être de malheur, professeur, oui, oiseau ou démon ! Par les *sons* autour de nous épars, — par la *Muse que si différemment* nous adorons tous deux, — *tu incarnes à merveille l'esprit de la maison qui méconnut Reyer*, *Saint-Saëns*, *Franck*, *Lalo*, *d'Indy*, *Fauré*, *Dukas*, *Magnard*, *Ravel*... » Le corbeau dit : « *Ceux-là seuls*..., et rien de plus. »

« Que ces mots soient le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit, hurlai-je en me dressant. Recule en la tempête et le rivage plutonien de nuit ! *Va-t'en chez Le Rey ou bien à*

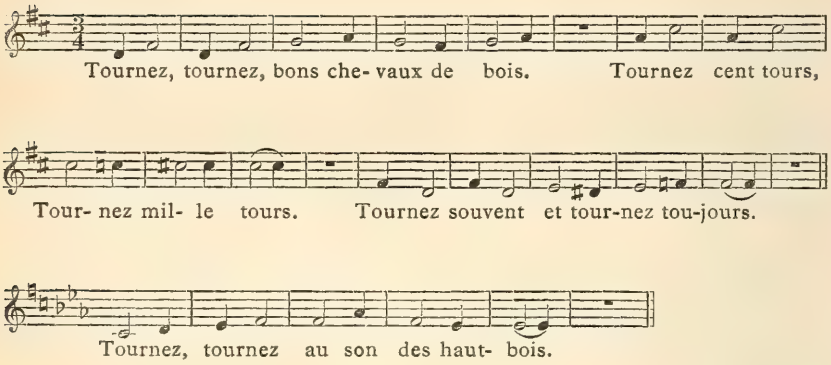
l'Institut! Ne laisse pas une plume noire ici comme gage du *blasphème* qu'a proféré ton âme. Laisse inviolée *ma bienveillance accoutumée!* quitte le buste au-dessus de ma porte ! *Surtout ne me prends pas mon temps;* ôte ton bec de mon cœur et jette ton *haut-de*-forme loin de ma porte ». Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Et le corbeau, *sans dignité*, siège encore — siège encore sur le buste placide de *Pelléas*, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre, et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera — jamais plus.

EDGAR SULL. POË.

MÉLODIE

SUR DES VERS DE PAUL VERLAINE



REMY DE GOURMONT.

L'OPÉRA POPULAIRE A VENISE[1]

FRANCESCO CAVALLI.

La plus fameuse scène fantastique de tout l'opéra vénitien est l'incantation de Médée, à la fin du premier acte de Jason (2). Le génie de Cavalli s'y révèle tout entier, avec ses traits caractéristiques : — l'un qui lui est commun avec Gluck : la persistance d'un dessin harmonique et rythmique répété, pour rendre la persistance d'une idée, pour l'enfoncer dans le cœur, comme à coups de marteau ; — l'autre qui lui est commun avec Beethoven (3) : une prédilection pour les thèmes mélodiques construits sur l'accord parfait tonique. Aucun musicien du XVIIe siècle n'a eu à un tel degré ce goût passionné de la tonalité : ni Monteverdi, son précurseur, ni Cesti, son successeur. Il faut y voir la marque de ce tempérament sain, droit, entier, ennemi de tout ce qui est mièvre et contourné. — L'incantation de Médée en est le meilleur exemple. La simplification voulue des lignes et la vigueur du relief font penser aux procédés de la sculpture colossale. Dans l'harmonie, deux seuls accords, en *mi* mineur et en *ut* majeur. Le chant repose sur l'accord parfait. Un rythme saisissant. L'insistance obstinée de groupes rythmiques, formés par un seul accord, répété quatre fois, et suivi de silences, dont l'effet est poignant, au milieu de la fureur du morceau. La voix bondit, avec des sauts d'octave sauvages, presque fous.

(1) Suite et fin. Voir le *Mercure musical* du 15 janvier 1906.

(2) M. Gevaert a donné cette scène dans les *Gloires de l'Italie*; et Robert Eitner a publié le 1er acte de *Jason* dans le t. XII de sa collection : *Publikation ælterer praktischer und theoretischer Musikwerke* (1883, Berlin).

(3) La plupart des thèmes de Beethoven, depuis le premier morceau de l'op. 1, n° 1, jusqu'au premier morceau de la Neuvième Symphonie, sont construits avec ces trois notes de l'accord parfait.

MÉDÉE. Acte I, scène XV.

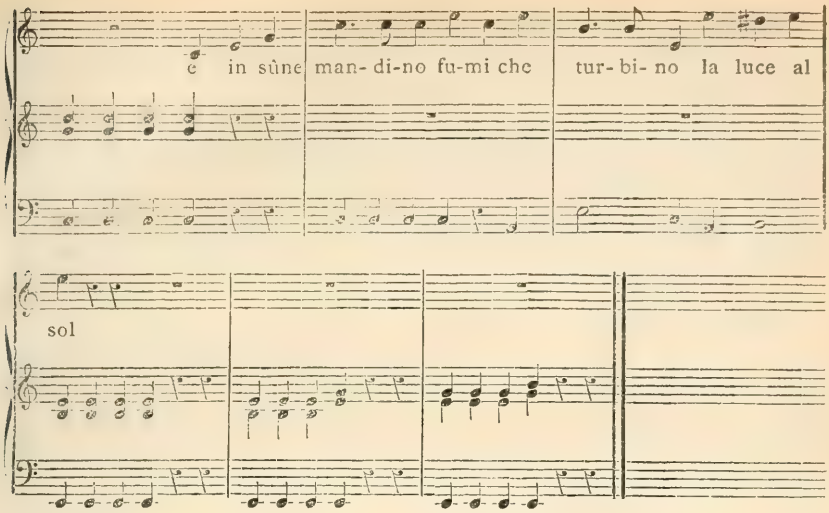
Dell'antro ma-gico

stridenti car-di-ni il varco a pri-temi

e fra le te- nebre del ne-groo- spi- zi- o las-scia te

me Su l'a-ra orri bi- le

del lago Sti- gio i fochi splendino



Bien que la partition conservée ne porte aucune indication instrumentale, on est à peu près certain que Cavalli faisait emploi ici des trombones, dont les compositeurs vénitiens ne manquent guère de se servir dans les scènes fantastiques (1).

Après ce chant de Médée vient un récitatif extrêmement expressif, entremêlé de phrases énergiques à 3/2, — puis un chœur d'esprits infernaux, à quatre parties : de courtes phrases de sept syllabes, lourdes et très rythmées, que coupent de larges silences.

Cette scène fut de bonne heure célèbre, et même populaire en Italie ; car M. Goldschmidt en a signalé une curieuse parodie dans un opéra bouffe, joué à Florence, au Teatro della via della Pergola, en 1657 : *la Tancia, overo il potestà di Colognole*, par Jacopo Melani (2). Le valet Bruscolo cherche à voler

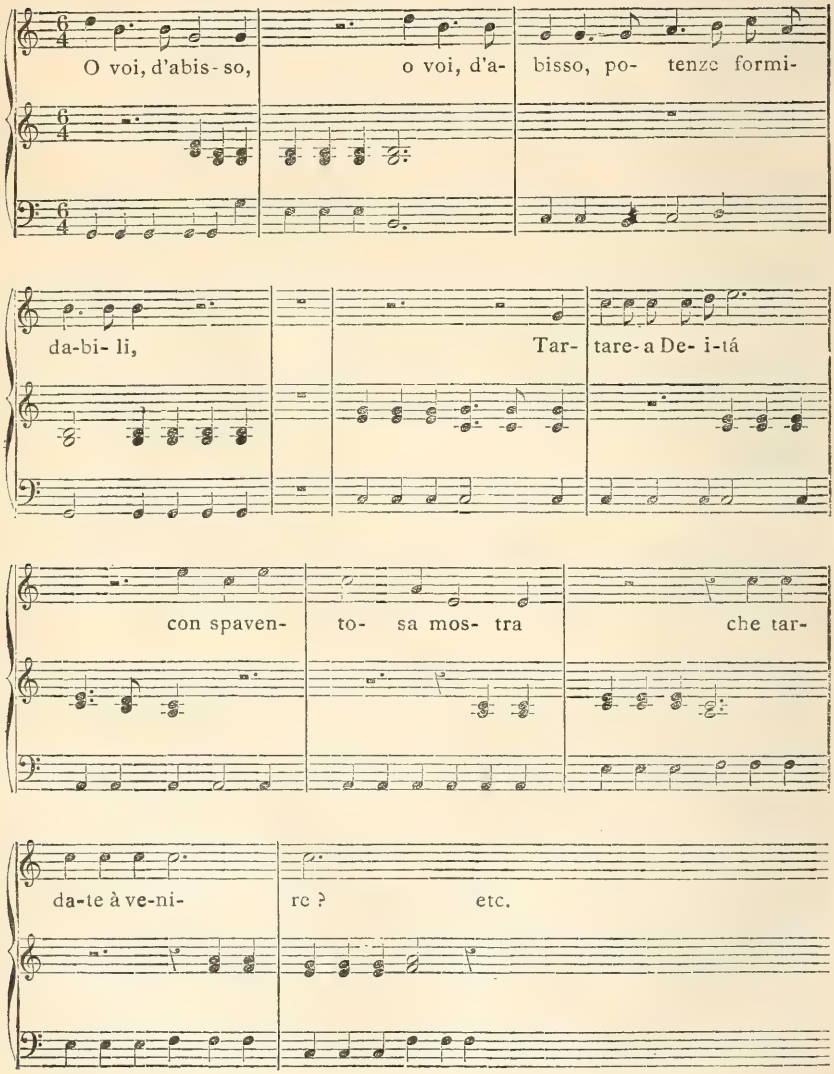
(1) Pour l'orchestration de l'opéra vénitien, voir Hugo Goldschmidt : *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, 1901.

La base de l'orchestre était le *cembalo*, qui accompagnait en général le chant. Parfois plusieurs *cembali* étaient réunis. Les violons, qui avaient pris le pas sur les autres instruments à cordes, exécutaient les ritournelles et les *sinfonie*. Les violes n'apparaissent plus qu'exceptionnellement. Les trompettes jouaient un grand rôle dans les marches et les ouvertures, et elles concertaient souvent avec la voix, comme chez Hændel. Les cornets, trombones et bassons servaient pour les effets fantastiques. Les cors avaient aussi leur emploi. Les flûtes étaient beaucoup moins en faveur que dans l'opéra français. Enfin il y avait abondance de tambours et timbales.

(2) Jacopo Melani était le frère d'Atto Melani, qui vint en France, au service de Mazarin, comme chanteur et agent secret. Il écrivit toute une suite de comédies musicales, dont la renommée s'étendit jusqu'en Prusse. *La Tancia* est une comédie paysanne, écrite par le poète Moniglia en patois toscan. — Voir Hugo Goldschmidt : *lib. cit.*

le vieil avare Anselmo ; et, pour mieux arriver à ses fins, il imagine une évocation burlesque du diable, dont le rôle est joué par un compère. Melani a repris pour cette scène les rythmes, les harmonies élémentaires, les lourdes basses, la déclamation pathétique, et très probablement aussi l'orchestration de l'incantation de Médée : le comique naissait pour les auditeurs du rapprochement qui se faisait dans leur esprit entre les deux scènes.

Bruscolo. Acte III.

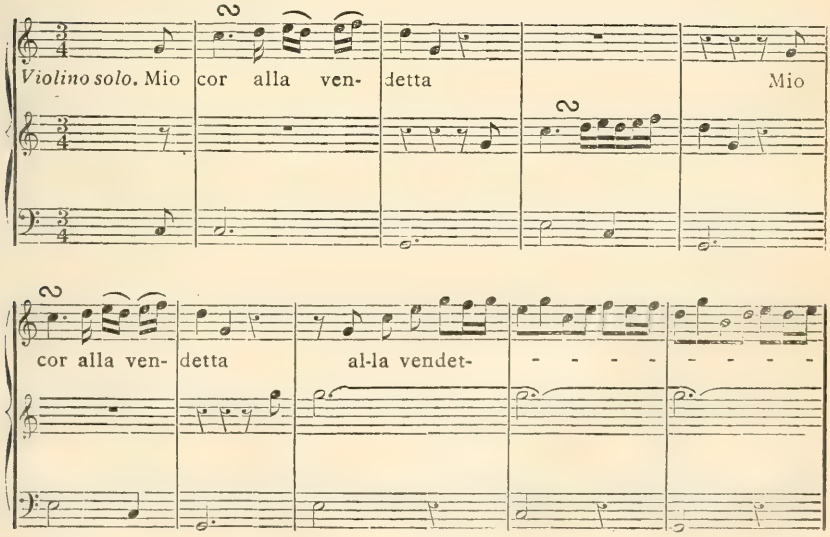


Après *Giasone*, le style de Cavalli commence à changer. Sa grande facilité d'invention mélodique, et le goût du public frivole, qui se désintéressait de tout ce qui, dans l'opéra, pouvait faire penser, l'amène peu à peu à négliger le drame et à ne plus se soucier que d'écrire de beaux airs.

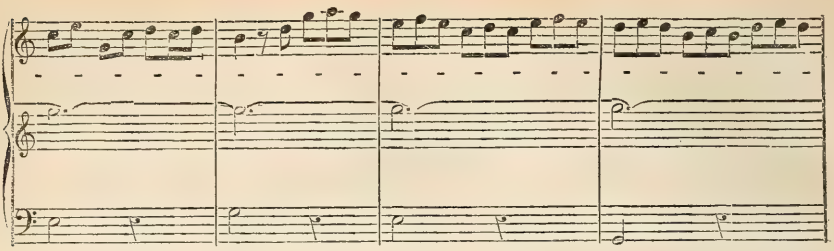
L'Eritrea (1) de 1652 est un des types les plus intéressants de cette période. Nous en avons au Conservatoire de Paris une partition manuscrite, dont quelques pages au moins semblent de la main de Cavalli : on y trouve ses ratures, ses retouches hâtives, le plus souvent des lambeaux de papier intercalés entre les feuilles, pour les variantes.

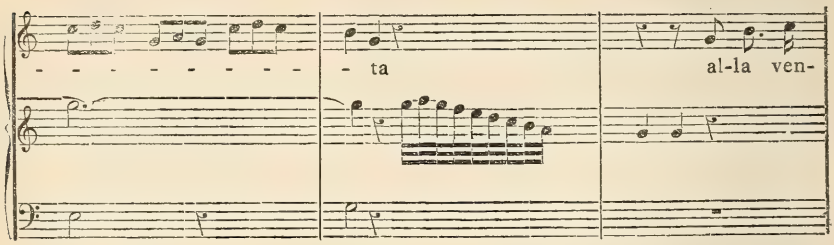
Le style de l'œuvre est d'une grâce et d'une souplesse admirables. Ce sont en général des morceaux courts, et de toutes les formes : des récitatifs mêlés à des phrases mélodiques, des airs strophiques, des airs *da capo*, des airs à 3 parties différentes, des airs populaires. Les voix se marient aux instruments de façons très variées : tantôt avec violon solo, tantôt avec 3 violes, tantôt avec *tiorba*, tantôt avec *tromba*, etc. Il semble que ce soit un concert, plutôt qu'une représentation dramatique. Je citerai surtout le joli air de Célinda, concertant avec violon solo : *Mio cor*, *alla vendetta* (2). C'est déjà le style lumineux de Hændel, et cette virtuosité sereine de l'*Ode à sainte Cécile*.

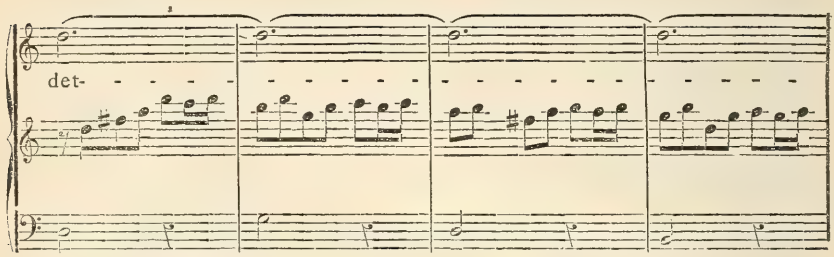
CELINDA. Acte II, scène IX.

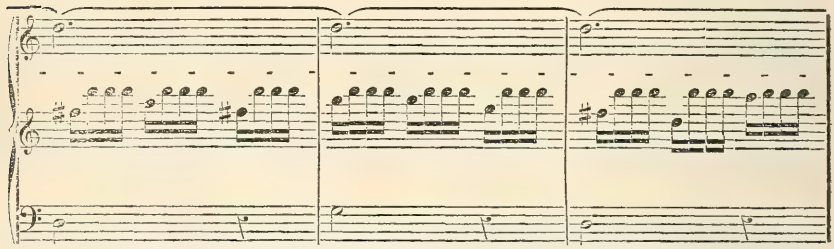


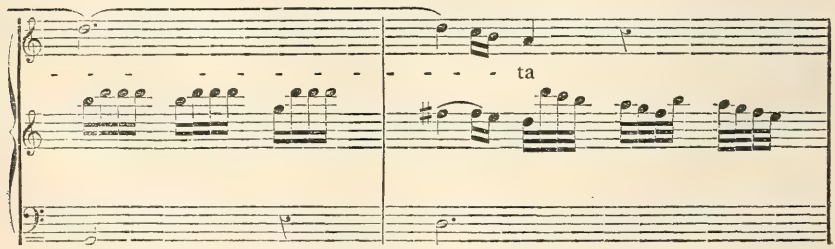
(1) Poète : Faustini.
(2) Acte II, scène IX.

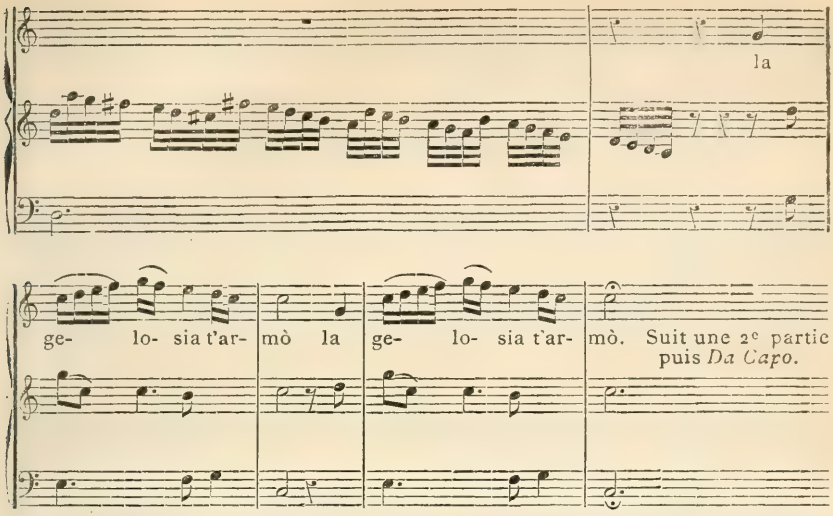



ta
al-la ven-

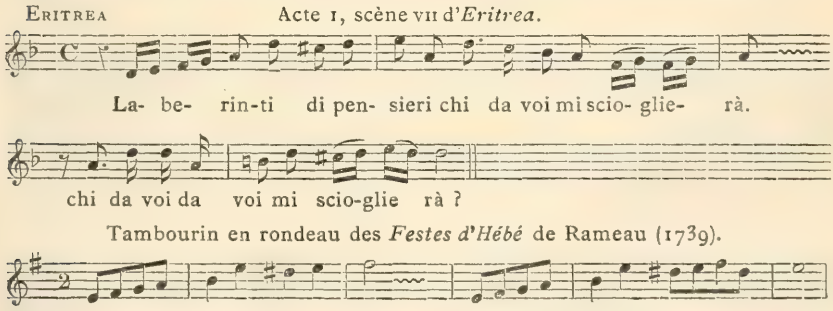

det-




ta



Ailleurs, nous retrouvons encore Hændel, avec ses grandes vocalises héroïques (1). A vrai dire, il est peu probable qu'il ait subi directement l'influence de Cavalli ; mais il l'a ressentie au travers de Stradella, qui fut un de ses modèles préférés, et qui certainement a beaucoup profité de l'exemple de Cavalli. — Une autre scène de Celinda, avec 3 violes (2), annonce les célèbres scènes de *Sommeils* de l'opéra français ; et il est naturel de se rappeler que, huit ans plus tard, en 1660, Cavalli se rencontrait à Paris avec Lully, et que celui-ci, encore débutant, écrivait des danses pour le *Serse* de Cavalli. — De nombreux et excellents petits airs comiques sont les prototypes de l'*opera buffa* napolitain. Certains ont un caractère populaire, et l'un d'entre eux : *Laberinti di pensieri* (3), évoque un tambourin fameux de Rameau, dans *les Festes d'Hébé* :

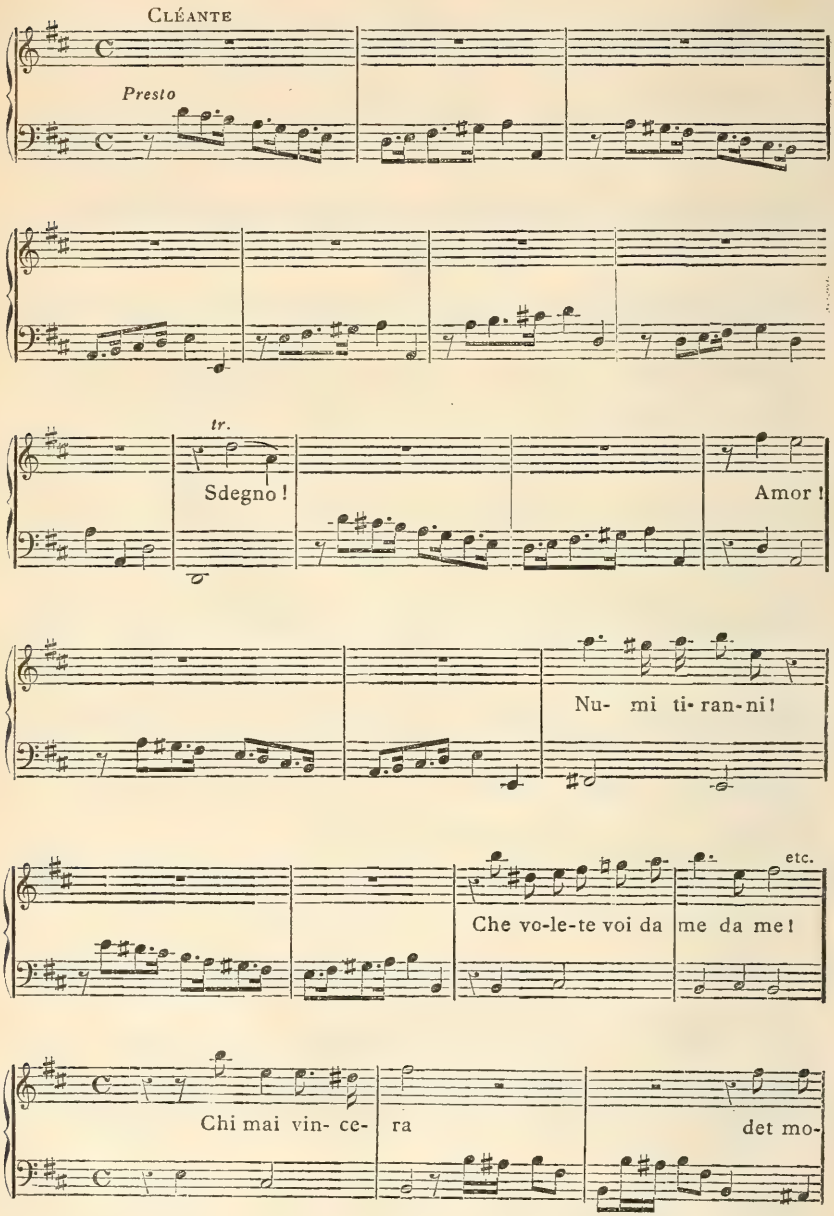


Tambourin en rondeau des *Festes d'Hébé* de Rameau (1739).

(1) Acte I, scène XV.
(2) Acte I, scène XIX.
(3) Acte I, scène VII.

Enfin, malgré la prédominance de la forme sur l'expression dramatique, l'*Eritrea* ne manque pas de récitatifs énergiques, avec de beaux cris de passion :

Acte II, scène xv d'*Eritrea*.



ve- te vi a pie-tà deh mo-

ve- tevi a pie- tà cru- de stel-

- - - - le à tanti af- fanni cede il cor cede il cor

lan- - - - - - - - gue mia fè.

***

Pourquoi un tel artiste, si abondant et si fort, ne réussit-il pas mieux, lorsqu'il vint en France, où il donna *Serse* en 1660, et *Ercole* en 1662 ? S'il eût été possible, à la rigueur, dans son pays, de le trouver superficiel et un peu banal après Monteverdi, ou auprès de Carissimi et de Provenzale, en France il eût dû paraître le dieu de la musique à côté de Cambert et du jeune Lully. Il n'en fut rien. *Serse* échoua et *Ercole* ne fit guère de bruit. Cependant le premier compte des pages d'une beauté classique, et l'autre est non seulement un chef-d'œuvre, mais, dans une certaine mesure, une œuvre à la française : Cavalli avait tâché de s'y adapter à notre goût, sans rien sacrifier de sa personnalité, mais bien plutôt en l'élargissant : il avait écrit une ouverture instrumentale, des chœurs, des récitatifs déclamés. Rien n'y fit. Cavalli tombait à une heure où le chauvinisme français venait de se réveiller. *Serse* paraissait un an après la *Pastorale* de Cambert, et quand la lutte était engagée entre les deux pays : Lully venait de résumer le débat

dans son *Ballet de la Raillerie*, où les deux musiques plaident l'une contre l'autre. La mort de Mazarin, en janvier 1661, enleva aux Italiens leur plus fort défenseur. La nouvelle cour, et surtout le ministre Colbert, étaient mal disposés à l'égard des artistes étrangers ; il leur déplaisait d'admettre la supériorité de la musique italienne. Le désir secret de tous était qu'un artiste français ravît à l'Italie la gloire de l'opéra, dont elle s'attribuait le monopole. Perrin et Cambert l'avaient compris plus tôt que Lully, qui s'obstinait à croire l'opéra impossible en France et qui, pour une dizaine d'années encore, devait chercher sa voie dans la comédie-ballet. Mais Lully, comme Perrin et Cambert, acharnés à se nuire mutuellement, se retrouvaient d'accord contre l'opéra de Cavalli : Lully, parce qu'il condamnait en bloc tous les opéras, Perrin parce qu'il considérait l'opéra italien comme son ennemi personnel. Pris entre ces deux cabales, Cavalli fut étouffé. On fit le silence sur son admirable *Ercole*. Mais Lully, tout bas, ne manqua pas d'en faire son profit. Et *Ercole* fraie la voie où il entrera dix ans plus tard. Ce sont déjà les grandes lignes du plan qu'il adoptera pour ses opéras : la forme de l'ouverture, la structure du prologue aux chœurs massifs et triomphaux, la déclamation lyrique, les chœurs et les danses à la fin des actes.

Peut-être est-il regrettable, puisque notre théâtre d'opéra devait être fondé de toute façon par un Italien, qu'il ne l'ait pas été par Cavalli, plutôt que par Lully. Il était bien plus grand musicien ; et s'il n'avait pas l'intelligence lucide et froide, l'impérieuse volonté de son jeune rival, son souple génie n'avait rien d'oppressif ; l'art français eût pu continuer de se développer librement auprès de lui, et l'on eût évité l'absolutisme, que la tradition de Lully, plus intolérante encore que Lully lui-même, fit peser pendant un siècle sur notre musique d'opéra.

ROMAIN ROLLAND.

SALADE ROSSE

UNE RÉPÉTITION GÉNÉRALE.

Dans le public, des femmes de ménage se promènent avec des lanternes à la recherche des objets perdus ; entre temps elles balayent.

Un auditeur des fauteuils. — Dire qu'on paye pour se voir épousseter la poussière des balcons sur nos têtes !

Un autre aux galeries. — C'était bien la peine d'apporter sa partition, on n'y voit goutte ici !

Un grand amateur au balcon. — Pourvu qu'il n'arrête pas l'orchestre aussi souvent que la dernière fois !

Dans une loge. X à Y. — Qu'est-ce qu'on vend aujourd'hui ?

Y à X : — Du Berlioz !

X à Y : — Encore !

Y à X : — Chut ! le voilà !

Vodor, le majestueux Vodor se montre à la porte des coulisses ; il regarde son orchestre, ses chœurs, son public ; puis il se fait un chemin au milieu de ses musiciens qui, derrière leurs parties, vomissent, à l'adresse du chef, de haineuses injures. Le maëstro accède à son pupitre à la manière d'un prêtre antique à l'autel. De loin et sous un certain angle on croirait voir un prestidigitateur ; les manches sont assez larges ; qui sait si le ventre, en saillie, ne contient pas un double fond ? Vodor fait en effet des tours de passe-passe ; il fait parfois aussi tourner ses musiciens en bourriques. N'importe ! il monte sur son tremplin, pose les mains sur le velours de son garde-fou, appelle son premier ministre : Monsieur Girouette ; ce ministre sert de tampon entre l'orchestre et Vodor les jours de grabuge ; il reçoit les ordres du chef en se trémoussant, signe d'un ardent excès de zèle ; c'est lui qui aide aussi le maître à

Draper sa gueuserie avec son arrogance.

Le grand homme enfin s'empare de sa baguette *nagique* (il lui arrive de nager dans les eaux modernes) ; cette baguette à ses yeux se transforme aisément en sceptre d'or ; il l'élève ; il fouille de son œil vitreux son peuple esclave, esclave de son autocratie, de sa rapacité, de son acrimonie, de son hypocrisie, de son farouche égoïsme. « Ah ! terre et ciel ! quel grand génie je suis ! » semble-t-il se dire.

Par malheur, un hautboïste dut un jour lui faire avaler son anche ; il a une vilaine voix. « Je vous en prie, Messieurs ! » s'écrie-t-il. Des éclairs illuminent ses regards, sa moustache fait la roue et laisse passer un sifflement de serpent à sornettes. Les musiciens courbent l'échine comme pour se garer d'un mortel venin ; le silence se rétablit à grand'peine.

« Franchement, Messieurs ! » dit le maître en dodelinant de la tête, « j'aime mieux voyager ».

Un musicien. — Oui ! tu la bats la campagne !

Un autre. — A London, *l'on donne* plus qu'ici.

Les solistes prennent leurs places respectives ; on ne les regarde même plus, on les connaît de longue date. Ah ! en voilà qui tiennent bon la rampe ! Mais du moins ceux-là chantent ; c'est pourquoi, dans le public, on les préfère à certaines voisissures brevetées par Madame Vodor qui fait l'élevage des voix lactées où l'acide lactique en effet entre pour une large part quand ces voix ne rappellent pas celles des sirènes modernes..... d'autos.

La répétition commence ; tout marche à souhait, mais Vodor, qui tient absolument à répéter plusieurs fois ses effets de manchettes, arrête à chaque instant ; onze heures sonnent, on n'est pas encore à la moitié de la partition.

Un auditeur. — C'est assommant ! ce n'est plus de la musique, c'est du hachis !

Son voisin. — Estimons-nous heureux que ce ne soit pas du gâchis.

A midi une partie du public se retire au beau milieu d'une roucoulade éperdue ; les portes claquent : à la façon dont ils les ferment, on voit bien qu'ils ne sont pas contents. Le maëstro se retourne, rageur, vexé, lui qui croyait avoir médusé ses auditeurs.

A partir de midi, les musiciens s'énervent ; seule, la moitié de l'orchestre joue ; on se relaie comme des chevaux de poste las de souffler et de tirer l'archet ; à midi quinze les vents passent des torchons dans leurs instruments ; à midi vingt-cinq Vodor menace de reprendre toute la dernière partie. De sourdes et hostiles rumeurs s'élèvent ; les choristes debout depuis neuf heures ont des fourmis dans les jambes et s'asseyent.

Devant la mauvaise volonté (? ! !...) du personnel, Vodor met fin à la répétition.

Au tramway on ne trouve pas de place, ceux qui habitent un peu loin rentrent chez eux entre une heure et deux heures de l'après-midi ; aussi la plupart de ceux qui ont des leçons n'ont pas le temps d'aller déjeuner.

JEAN RAGE.

(*A suivre.*)

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard : le *Faust* de Schumann. — L'œuvre de Cl. Debussy (Mme Camille Fourrier, Mlle Lucienne Bréval, MM. Jean Perier, R. Viñes, A. Delacroix, A. Petit et Louis Laloy). — Aux *Mathurins*. — Musique ancienne. — L'*Orfeo* de Monteverdi et M. de Lacerda. — Société Nationale : MM. Coindreau, Jongen et Bardac. — Au Conservatoire : le Quatuor Capet. — Concerts Barreau. — M. Salmon. — M. Revel.

Le *Faust* de Schumann, donné pour la première fois aux Concerts Chevillard le 28 janvier et le 4 février derniers, est une œuvre que j'aime, d'abord pour le poème admirable dont elle est inspirée, ensuite pour cette noble musique dont le flot égal semble jaillir doucement des profondeurs d'une âme pure. Hélas ! pourquoi faut-il que cette partition tant de fois feuilletée au piano m'ait toujours donné l'amertume d'un irrécusable ennui, lorsque je l'ai entendue au concert? Tel fut le cas il y a deux ou trois ans, au Châtelet; encore pouvait-on s'en prendre à une exécution des plus grossières ; mais l'impression ne fut pas de beaucoup meilleure au Nouveau-Théâtre, où une telle excuse cesse d'être valable. A peine si l'on peut reprocher à M. Chevillard une tendance à accélérer les mouvements et à marquer trop fortement des rythmes déjà pesants : chœurs et orchestre ont été vigoureux et précis, et Mme Raunay, MM. Fröhlich, Cazeneuve, Sigwalt et Nivette ont donné tout ce qu'on était en droit d'attendre d'eux (les trois premiers surtout). Et je reconnaissais, au passage, des mélodies familières ; mais c'étaient comme de beaux visages entrevus dans un rêve, dont on n'arrive pas à ressaisir les traits; et toujours, toujours, de l'orchestre chargé tombait, à perte de vue, une pluie de notes grises, trouée de temps en temps par un sursaut de cuivres pareil à l'éclat brusque d'un fanal dans le brouillard. Le tout accompagnant une morne traduction de Romain Bussine, musicien de mérite qui fait rimer bravement *flamme* et *enflamme*, *caresses* et *tendresses*, *frémissantes* et *frémissantes*, et lorsque

Gœthe nous peint Faust ébloui par l'ardeur surhumaine du soleil, et détournant ses faibles yeux, lui prête cette apostrophe inattendue : *Viens donc, soleil de flamme, viens, je t'appelle.* Le contresens fleurit toujours, on le voit, dans les plates-bandes (combien plates!) des traducteurs musicaux.

De belles scènes rayonnent cependant parmi ces molles ténèbres : d'abord, la prière de Marguerite à la Vierge, presque libérée de tout enveloppement d'orchestre ; plainte déchirante, imploration désespérée, que Mme Raunay a dite avec la plus tragique et profonde émotion. Puis le dialogue de Faust avec le Souci, et sa noble réponse au monstre qui, en l'aveuglant, lui rend plus claires, et plus chères, les lumières de son esprit : et ici M. Fröhlich, dont le style est parfois un peu trop grand et trop nu pour Schumann, a été admirable de joie sereine et grave. Quoi encore ? la mort de Faust, avec ses trombones héroïques et funèbres, enfin libérés du quatuor, et, dans la dernière partie, l'hymne à la Reine du ciel du Doctor Marianus, où nous retrouvons la voix pieuse de M. Fröhlich. Mais à ce moment nous étions déjà bien fatigués. Et j'en viens à me demander si la coupure, la sacrilège coupure tant de fois maudite, ne serait pas ici un bienfait ; ce pendant que le Mauvais Esprit me chuchote à l'oreille : « La coupure ? Non pas. On a orchestré des compositions de Schumann pour le piano. Combien ses œuvres d'orchestre mériteraient que l'on s'occupât d'elles à leur tour ! » Horreur !

Je suis un peu gêné pour parler du concert du 6 février, organisé par Mme Camille **Fourrier** et consacré à l'œuvre de Claude **Debussy** ; mais il était si beau que, malgré la présence de mon propre nom sur le programme, je veux essayer de dire ici la joie de cette heure, où une musique de rêve fut parmi nous, miraculeuse et réelle. D'abord, la preuve est faite une fois de plus que Debussy a plus que tout autre aujourd'hui la vertu d'attirer les auditeurs et de faire, comme on dit, salle comble : j'espère que nos chefs d'orchestre et directeurs de théâtre feront leur profit de cette vérité. Et quel auditoire ! Chargé des modestes fonctions d'introducteur des chefs-d'œuvre, j'ai senti dès l'entrée ce frémissement particulier, puis ces vifs et intelligents mouvements d'approbation, qui prouvent l'entente des esprits. La suite, je veux dire le concert lui-même, ne fut qu'un long enthousiasme. Et telles doivent bien être en effet ces manifestations d'art dénommées concerts, ou n'être pas : des fêtes, où l'exaltation tire les hommes d'eux-mêmes et les jette, loin de la vie quotidienne, dans une contemplation unanime de l'inaccessible. L'art est bien une religion, je veux dire un lien entre les consciences, et ses solennités sont des communions : c'est ce que nous avons senti en ce jour, et je ne crois pas exagérer en disant que le souffle de Dionysos fut pour quelques instants en nous.

Grâces soient rendues, pour ce triomphe de la musique, et aux œuvres, et à leurs interprètes, admirables aussi ! Mme Camille **Fourrier** s'est surpassée : avec autant d'intelligence, de vie et d'ardeur dans les chants de joie tels que l'*Echelonnement des Haies* ou les *Chevaux de Bois*, autant de langueur recueillie dans le *Jet d'Eau* ou la mélancolique *Ombre des Arbres*, elle m'a paru montrer une diction plus nette encore et une voix plus fraîche et plus assurée que jamais. Venait ensuite M Ricardo **Viñes**, pianiste non virtuose, mais magicien, qui semble jouer avec les sons eux-mêmes, et non avec les touches d'ivoire ; rien ne peut dire l'enchantement de l'*Isle joyeuse* ou du *Mouvement*, joués par lui : musique aérienne, faite de lumière, qui jaillit de tous côtés, en une fantaisie vertigineuse et précise à la fois ; rien non plus, la sonorité enveloppante des *Pagodes*, la fuyante grâce des *Reflets dans l'eau*, ou la tristesse très douce de l'*Hommage à Rameau*. M. Jean **Périer** nous fit retrouver, dans les *Chansons de France*, l'âme de l'immortel Pelléas, mais avec des accents plus contenus et non

moins émouvants ; car ce grand artiste, honneur de notre Opéra-Comique, cherche avant tout une exacte appropriation de son style à la pensée de l'auteur, et tel est le secret de la beauté de ses créations, qu'il ne prononce pas une syllabe et ne profère pas une note dont il n'ait senti la valeur et la portée : une haute intelligence le sert en cela, unie à une diction merveilleuse, à une voix qui charme, et au don si rare de la tendresse ; on ne peut entendre M. Jean Périer sans être aussitôt touché au cœur. Mlle Lucienne **Bréval**, enfin, nous chanta les trois *Chansons de Bilitis*, les plus merveilleuses peut-être de toutes les chansons, parce que la sensualité païenne y retrouve sa noblesse et sa troublante majesté. Ce furent là des minutes inoubliables ; on ne peut concevoir une émotion plus intense, un style plus délicat et plus large à la fois, une voix plus chaude et plus pure ; et surtout cette ardeur profonde, cette sorte de vibration intérieure, qui fait frissonner ! Il n'est point de plus grand art, et tant de puissance avec tant de noblesse font bien de Mlle Bréval la plus sublime tragédienne de notre temps. La seconde de ces chansons (*Cette nuit j'ai rêvé*) fut redemandée par le public transporté. Au sortir de là, on croit avoir rêvé en effet, et l'on a quelque peine, en rouvrant les yeux, à découvrir que les êtres sont restés les mêmes. Que de remerciements ne devons-nous pas, pour la bonne grâce charmante que l'on mit à renouveler notre chère illusion ! M. A. **Delacroix** a accompagné en maître tous ces chants ; l'expression n'est pas trop forte, et tous ceux qui savent le rôle dévolu, en cet art, à l'harmonie, n'y contrediront point. La délicatesse de son jeu est exquise autant que sa précision extrême ; tout est expressif, choisi, senti, et par ses soins la mélodie est comme enveloppée de draperies légères, qui en laissent voir et en embellissent cependant tous les contours. Une bonne part du succès de la journée revient certainement à M. Delacroix, qui, pour terminer, nous jouait, avec un de ses élèves, M. **Petit**, le dernier tableau de la *Mer*. J'ai peur de sembler délirer, mais maintenant que je connais la couleur orchestrale de l'œuvre, j'ai bien plus de plaisir à l'entendre au piano qu'à l'orchestre, lorsqu'elle est exécutée par de tels artistes, qui savent en traduire les émouvants colloques avec une vie, une fougue, une variété et une puissance de nuances que nul orchestre n'atteindra jamais. Ce fut là une admirable conclusion à cette belle fête, la plus belle certainement qui nous ait été donnée depuis bien longtemps. Nous la devons à Mme Camille Fourrier, qui sut grouper autour d'elle cette élite d'artistes, unis par une admiration commune et une estime réciproque. Ah ! qui dira jamais la simplicité, le dévouement et la générosité des artistes véritables ?

Je dois avouer que ce soir-là je n'ai plus voulu entendre de musique : manquant donc à tous mes devoirs, je n'ai point paru au concert de la *Philharmonique*, où cependant chantait la charmante **Mysz-Gmeiner** ; et je suis allé aux *Mathurins*, où débutait, dans une pantomime à l'antique, un petit Faune exquis, d'une grâce mutine et d'une frivolité que le désir soudain rend grave, mais d'une gravité enfantine encore, et attendrissante. Et la danse du Faune est admirable de fantaisie harmonieuse : on le croirait descendu des parois d'un vase grec, et Isadora Duncan elle-même en serait émerveillée. Signe particulier : il m'a semblé reconnaître que ses cheveux noirs et crépus étaient entrelacés, non certes de serpents, mais de vrilles de vigne. On me dit d'autre part que je me suis trompé si j'ai voulu trouver là le silence, et qu'une musique accompagnait la pantomime. C'est possible, mais je ne l'ai point entendue. Il faudra que je retourne m'assurer de ce détail qui a échappé à mon attention captivée.

Cependant la musique ancienne renaît de ses cendres avec une ardeur de plus en plus phénicoïdale. C'est, aux *Hautes Études Sociales*, M. **Calvocoressi** qui, aidé de M. **J.-J. Nin**, pianiste remarquable autant que dévoué,

retrace l'histoire de la musique de clavecin et montre fort justement que nos maîtres d'aujourd'hui sont les descendants directs, par delà la période allemande, des maîtres du XVIe et du XVIIIe siècle ; après lui, M. **de la Laurencie**, terminant la série de ses instructives conférences, nous fait entendre une fort belle sonate de Rebel, un charmant divertissement d'**Anet**, et une admirable gigue de Jean-Marie **Leclair**. Cependant, à la *Société Internationale de Musique*, M. de **Bricqueville** ressuscitait Marais le joueur de viole, et M. **Ecorcheville**, aidé par Mme **Landowska**, délicieuse claveciniste, nous révélait l'aristocratique beauté de la musique de luth. Enfin la *Schola Cantorum* nous rendait une fois de plus l'*Orfeo* de **Monteverdi**, conduit cette fois par M. de **Lacerda**. On a remarqué que la direction de ce jeune chef différait de celle de M. d'Indy ; c'est exact ; mais la personnalité, même discutable, vaut mieux que l'imitation, et je trouve que mon excellent et très distingué confrère M. Pierre Lalo s'est montré un peu bien sévère en cette occurrence. M. d'Indy est un admirable chef d'orchestre, d'une précision sans égale dans le rythme et d'un relief dans les nuances que l'on ne saurait atteindre, à moins d'être lui-même. M. de Lacerda ne soutient ni ne recherche la comparaison sur ces deux points ; mais il a pour lui d'autres qualités, qui sont une rare puissance expressive, et une chaleur de geste qui fait merveille à l'occasion. Pour ma part, je n'avais jamais mieux senti la beauté des chœurs d'*Orfeo* et leur caractère émouvant ; et il faut certes une énergie peu commune pour soulever la masse pesante des chœurs de la *Schola*. Et encore, le si difficile divertissement pour harpes et flûtes n'a jamais été mieux réglé, ni le chant des trombones infernaux plus terrible. Quant à Mlle Marthe Legrand et à M. Bourgeois, leur éloge n'est plus à faire dans les rôles d'Orphée et de la Messagère. M. Marc David, porteur d'un nom cher à la *Schola*, s'est montré bon chanteur et excellent musicien ; et Mlle Marie Pironnet m'a paru en grands progrès pour le style et la délicatesse de la voix ; en récompense, je lui décerne deux lettres de noblesse (je n'en ai qu'une moi-même), et consens à l'appeler d'ores en avant : Mary Pironnay.

Le concert commençait par des fragments du *Ballet comique de la Reyne*, de Beaujoyeux, et de la *Philothée* d'un jésuite inconnu : œuvres d'un intérêt tout historique, faites pour les assemblées d'érudits plus que pour le concert.

LOUIS LALOY.

Samedi 3 février. — « Nous n'irons plus aux bois »... s'ils continuent à se fleurir d'un aussi grand nombre d'agréables mélodies, agréablement interprétées... Passons discrètement !

Tout l'intérêt du concert s'est concentré sur les premières auditions d'œuvres de MM. Henri Woollet et D. E. Inghelbrecht.

Nous connaissions déjà de M. **Woollett** de charmantes mélodies, une œuvre lyrique, *la Rose de Saron*, et la partition d'un très beau drame, *les Amants byzantins*, toutes œuvres qui nous permettent de fonder sur ce musicien de grandes espérances. Cette fois-ci M. Woollett présentait *Cinq pièces pour instruments à vent et piano*, qui marquent une évolution très sensible de son art : nous serions fort étonné si d'ici peu M. Woollett ne s'engageait définitivement sur la route de lumière dont parlait dernièrement Louis Laloy, la route de liberté et de vérité qui fut ouverte en 1902 par Claude Debussy ; cette œuvre de transition applique encore — avec maîtrise, quoique un peu longuement — les recettes éprouvées de la musique purement thématique ; mais çà et là la pensée du compositeur se complaît dans la traduction libre des émotions intimes, des impressions fugitives ; cependant c'est surtout dans la matière harmonique que se

trahit l'évolution du compositeur, qui manie hardiment les gammes par tons entiers, les successions de neuvièmes et de quintes, les frottements de secondes, etc... Ce n'est là sans doute que le côté extérieur de la musique ; mais l'emploi de ces procédés, nous le répétons, marque le premier terme d'une évolution, qui sera suivie avec intérêt à cause de la valeur, déjà prouvée, du musicien en cause.

De M. **Inghelbrecht** nous avons entendu avec un vif plaisir *Deux esquisses antiques* pour flûte et harpe, et surtout un *Poème sylvestre* pour double quintette à vent et harpe qui évoque avec une précision troublante une de ces légendaires forêts de l'Attique primitive toutes peuplées de sylvains, de faunes et de nymphes, et vibrantes de toutes les voix, de tous les chuchotements d'une nature divinisée. Il faut surtout louer le mouvement très large qui sucède aux jeux des nymphes et des faunes et dont les solennelles harmonies semblent illustrer la célébration d'un mystérieux sacrifice au plus profond de la forêt millénaire. Dans cette œuvre charmante, et par moments puissante, nous avons retrouvé, plus développées, les qualités si personnelles dont M. Inghelbrecht avait fait preuve l'année dernière dans ses esquisses automnales ; nous attendons avec intérêt une nouvelle œuvre orchestrale, qui lui permette d'étaler librement les mille couleurs de sa brillante palette.

Nous devons aussi mentionner l'exécution à cette séance de l'*Octuor* de Beethoven, et d'une *Suite* de M. Devanchy, d'âge et d'intérêt inégaux.

M. S.

La *Société Nationale* donnait à la salle Pleyel son 333e concert. Au programme des œuvres de MM. Jongen, R. Bardac, de Séverac et P. Coindreau.

La *Sonate* de J. **Jongen** est une œuvre intéressante, très expressive, se ressentant un peu de l'influence de Franck et de Leken, mais, malgré cela, personnelle. Je n'en aime pas beaucoup le dernier mouvement : *animé*, qui me paraît contenir des développements oiseux. Mais M. J. Jongen est un violoniste si remarquable qu'il ferait passer sur bien des choses.

Les *Mélodies* de R. **Bardac** manquent d'originalité. Peut-être était-ce parce que l'interprétation laissait... mais non ! n'en parlons pas, cela vaut mieux.

Heureusement qu'après cela nous avions une exécution superbe de *En Languedoc*, de Déodat de **Séverac**.

Cette suite pour piano se compose de cinq pièces; deux d'entre elles : *A cheval dans la prairie* et *Coin de cimetière au printemps*, avaient déjà été entendues. Les trois autres étaient jouées pour la première fois.

Vers le Mas en fête donne l'impression nette d'une montée pénible vers le mas, *par le chemin du torrent*. On voit à peine le toit du mas, la pointe du clocher, et petit à petit la vision se précise pour devenir à la fin extrêmement claire. Entre temps, le délicieux épisode de la *Halte à la fontaine*, si frais et si vrai. On entend au loin la flûte de Pan d'un chevrier et, montant toujours, on trouve le *Mas en fête*. La joie se teinte d'une mélancolie douce à la pensée de ceux qu'on aurait pu y trouver et qui n'y sont plus. On pressent le coin de cimetière au printemps.

Sur l'Etang le soir se prêterait admirablement, semble-t-il, aux jeux des timbres de l'orchestre, qui en feraient ressortir, plus que le piano, les sonorités berceuses.

On a déjà parlé de *A cheval dans la prairie*, pièce pleine d'humour et de vérité, et exquisement teintée de poésie dans la *Halte à la fontaine*.

On a parlé aussi du *Coin de cimetière au printemps*, à l'émotion si intense.

Quant à la dernière pièce, *le Jour de la foire au Mas*, c'est un bruissement continuel de sonnailles, un grouillement de foule joyeuse, dominés par les cris de pintades et de poules effarouchées.

Au milieu de tout cela, la note de poésie délicieuse donnée par les cloches sonnant *l'Angelus de l'aube.*

Et tout cela est exquis. C'est la nature avec sa poésie et sa vie. Nul effet cherché, tout est sincère et vrai. Le musicien qui a écrit cela possède une personnalité peu ordinaire, et qui permet de fonder sur ses œuvres à venir les espérances les plus vives.

Mlle Blanche Selva a joué ces cinq pièces avec une perfection inégalable. La façon dont elle s'identifie à la pensée d'un auteur et sa compréhension des œuvres, si diverses pourtant, qu'elle interprète, sont prodigieuses. Quelle souplesse exquise et quelle poésie dans le jeu !

Le *Trio* de P. **Coindreau** terminait le programme.

C'est une œuvre fort intéressante, surtout dans ses deux dernières parties, où l'on trouve les superpositions de rythmes les plus imprévues.

L'œuvre fut exécutée avec ensemble par MM. N. Lejeune, de Bruyn et Mlle Bl. Selva.

Mais M. Lejeune, qui est cependant un musicien tout à fait excellent, a, dans les notes élevées, une tendance à jouer trop haut. Il est évident que cela provient de l'habitude de l'alto, joué autrefois par lui au Quatuor Zimmer.

Pourquoi M. Lejeune a-t-il abandonné cet alto où il était, disons le mot, remarquable ?

A la salle des Concerts du Conservatoire, splendide exécution des XIIe, XIVe et XVIe *Quatuors* de Beethoven par le quatuor **Capet**.

Ces œuvres atteignent à une telle profondeur et renferment une telle intensité d'émotion qu'elles sont plus que de la musique et que l'on devrait les écouter recueilli comme en présence d'une divinité. Et vraiment n'y avait-il pas une parcelle de divinité en leur auteur lorsqu'il conçut des œuvres pareilles ? Parmi le public, beaucoup ne paraissaient pas s'en douter. Des vieilles dames, et aussi des jeunes (et jolies, ce qui est déplorable !) dodelinaient de la tête en mesure (?) et marquaient le rythme de la main (!) pendant que l'âme de Beethoven palpitait dans les adagios des œuvres 131 et 135.

Et ces auditeurs-là se disent certainement des fidèles du Maître !

Ils sont à plaindre, plus qu'à blâmer, car ils ne connaissent pas les joies réservées aux artistes, à ceux qui pénètrent sa pensée.

A ceux-là seuls est permise la joie de se laisser aller, muets, où les conduit la pensée du Maître et de sentir alors leur âme frissonner au contact de la sienne.

L'interprétation donnée par MM. Capet, A. Tourret, L. Bailly et L. Hasselmans, a été, ce me semble, parfaite. Il ne me paraît pas possible de mettre plus en valeur les divers plans d'une œuvre et d'en faire ressortir davantage les qualités émotionnelles. Et ce n'était pas chose facile.

Les auditeurs, fort nombreux, ont montré qu'ils comprenaient la valeur de la tâche accomplie par M. Capet et ses partenaires, par des applaudissements frénétiques et de nombreux rappels.

C. DE MALARET.

Au *Concert-Barrau* du 25 janvier, M. **Capet** conduit le septuor de Beethoven avec une ardeur de jeunesse et une sûreté tout à fait remarquables. Le menuet, si frêle, et le scherzo, si joliment contourné, ont été

un enchantement de rythme et de gaieté. Les variations de l'andante, broderies autour d'un lied du Rhin, ont mis en valeur la dextérité propre de chaque artiste, même du corniste, qui s'est permis un faux pas, sans doute par pitié des critiques et pour procurer à toute oreille la satisfaction de juger. — Il nous a été débité d'une traite tant de mélodies de Schumann que j'aurais peur d'en oublier et peut-être aussi de m'en souvenir. Il faudrait beaucoup de souplesse et de naturel pour rendre cette rare passion, émue jusque dans la subtilité, badinage sophistiqué, brusques accès d'humeur et retours attendris. Accompagnement très expert de M. **Chevillard**, et traduction du même, si l'on en croit le programme. — Mlle **Renié** a exécuté sur une harpe Erard une fantaisie de Saint-Saëns. J'ai fort goûté la délicatesse des nuances et les riches sonorités de l'instrument.

Le 1er février, Mme **Raunay** nous fait connaître tout un cycle inédit de mélodies, inspirées à M. Messager par Heine. Elle en a fait aimer la teinte mélancolique. Dans *Absence* de Berlioz et les *Stances* de *Roméo et Juliette*, la sincérité de son accent dramatique et la noblesse de son attitude ont été très émouvantes. Elle sait que pour se faire entendre il faut d'abord se faire écouter.

Je me rappelle encore avec plaisir la séance de Concertos donnée salle Pleyel par M. et Mme **Salmon**. Le *Concerto* de Lalo pour violoncelle est d'une poésie et d'un coloris charmants.

JOSEPH TRILLAT.

Salle comble, l'autre soir, aux Agriculteurs, où un public d'élite applaudit un jeune violoncelliste : Louis **Revel**, professeur à la *Schola Cantorum*. Son style classique, sobre, sévère, son ample sonorité, son mécanisme, révélèrent un bel artiste que nous avons particulièrement apprécié dans Bach et l'exquise *Sonate* ancienne de Caix d'Hervelois ; il joua le *Cygne* délicieusement et la *Source* de Davidoff en virtuose. La voix vibrante et sympathique de Mlle Braquaval sut mettre parfaitement en relief les délicates mélodies de Louis de Serres. Le *Trio* de Vincent d'Indy permit aussi de reconnaître en M. Pichard le talentueux clarinettiste de l'Opéra et des Concerts Colonne. Il convient d'ajouter que ces artistes furent merveilleusement secondés par Mme Gaston Revel-Germain, une pianiste qu'on entendrait volontiers plus souvent ; celle-ci du moins nous repose des cascades de petits cailloux propres à beaucoup de virtuoses du piano. Nos plus sincères félicitations à Louis Revel, dont le concert laissera le meilleur souvenir.

J. R.

N. B. — Une indisposition de notre collaborateur Jean Poueigh nous force à remettre à notre prochain numéro les comptes rendus de la Société Philharmonique et des Matinées-Danbé, où triomphe Miguel Llobet, le merveilleux guitariste.

MUSIQUE D'EXTRÊME-ORIENT.

Conférence de **Louis Laloy** au Cercle du Luxembourg.

Echappant un instant aux concerts, conférences, et autres agapes artistiques à menus composites et souvent indigestes, nous avons eu le plaisir rare d'assister à la séance d'évocation donnée par ces deux subtils magiciens, Louis Laloy et Ricardo Viñes.

Par la vertu de son verbe, « puissante machine à explorer le temps », le premier nous a fait en une heure parcourir 5.000 ans de musique extrême-orientale ; et l'évocation fut si intense qu'aujourd'hui encore il me semble impossible d'en donner un froid compte rendu. Qu'il me soit donc permis de rappeler ici les exquises visions suscitées en nous-mêmes. Je souhaite simplement que ceux qui n'ont pu entendre la conférence en trouvent ici un écho peut-être personnel, mais fervent.

Nous voici d'abord à Pë-Kīng, au sein même de la Cité impériale, dans le Palais du Fils du Ciel, Houâng-Tí. Las de l'imprécision et des difficultés qui résultent pour son orchestre de l'indétermination de la hauteur absolue des sons, l'empereur choisit comme fondamental le son que donne la voix de son cher premier ministre, Lîng-Liûn, « dans les moments où aucune passion ne le sollicite » ; il lui donne l'ordre d'aller en Tartarie, aux sources mêmes du fleuve Jaune, et d'y choisir parmi les bambous qui y croissent, d'une régularité cylindrique presque absolue, un tube qui rende exactement le son de sa voix... Et c'est l'invention du diapason, 2697 ans avant notre ère, 4500 avant son adoption définitive en Europe.

Mais le Président du Conseil, dont la voix normalement donnait le *fa* (qui donc dans 5.000 ans connaîtra la hauteur de la voix de Rouvier lorsqu'aucune passion ne le sollicite?), traverse les déserts de la Chine septentrionale, se rend en Tartarie et coupe des tubes de bambous de tous calibres, et reconnaît enfin en l'un d'eux le son fondamental.

Sa mission est terminée, mais il ne peut se résoudre à quitter cette fraîche et miraculeuse oasis : ses yeux, qu'enténébraient les incessantes angoisses du pouvoir, se reposent sur les sources étincelantes et claires, sur les horizons tout vibrants des vertigineuses féeries de la lumière ; ses oreilles, obsédées des perpétuelles criailleries des solliciteurs, s'emplissent des bourdonnants murmures de la solitude : il se recueille et médite.

Parmi tous les bambous qui gisent autour de lui, il en trouve un qui donne l'octave, et dix intercalaires dont la limpidité est parfaite. Il divise donc l'octave en 12 degrés, 7 mâles et 5 femelles ; il fixe sept modes composés de cinq tons et deux demi-tons... Et c'est l'invention de la gamme chromatique, et des différents modes de la musique ancienne, parmi lesquels d'ailleurs apparaît notre majeur, mais basé sur la dominante.

Comme le fera plus tard Pythagore, Lîng-Liûn détermine ensuite la dimension des douze tubes et leurs rapports de mesure et de poids, et ses calculs aujourd'hui encore sont inattaquables, alors que ceux du philosophe grec, de 2.000 ans postérieurs, contiennent de notables erreurs.

Quelques siècles plus tard, vers 2.200 avant notre ère, nous voici dans la grande salle des concerts, au Palais du Fils du Ciel, à l'inauguration du Conservatoire de musique que vient de fonder l'Empereur Chouénn. Après les discours, commence le concert. Et nous en imaginons avec curiosité les éléments sonores : les flûtes en roseau, bambou et terre cuite, les flûtes de Pan à 12 et 16 notes, la grande lyre, les tambours, les grosses cloches isolées, et les claviers de cloches graduées, les régimes de pierres sonores ou équerres de jade. Et la symphonie est audacieusement polyphonique 4.000 ans avant que J.-J. Rousseau se refuse à l'admettre.

... Et voici maintenant qu'un chant s'élève, très doux, très lent, d'une modalité fuyante et d'un rythme caressant. Nous sommes au Japon, dans une maison de thé. A la lueur tremblante des lanternes en papier, une geisha, pieds nus, danse sur une natte, pendant qu'autour d'elle des mousmés accroupies chantent en caressant les shamisen. L'impression est très éloignée de celle que nous avons rapportée de Chine. Là-bas l'orchestre était sonore, bruyant même, l'expression musicale était âpre et sauvage ; ici tout est doux, modeste et simple, mais la délicatesse des nuances, la

subtilité de l'expression sont infinies ; tous les sentiments et leurs nuances les plus fuyantes sont soulignés d'un trait délicat, mais souple et intense. Si l'on devait assimiler la musicalité chinoise à celle de Wagner, articule Loù-Hì-Lă-Loŭ-A, notre savant nécromant, une analogie correspondante pourrait être établie entre la musicalité japonaise et celle de Debussy.

Sans laisser aux passions contraires le temps de s'exaspérer dans cette nouvelle voie de comparaisons et d'argumentation, on nous emmène dans la mystérieuse patrie du Gamelang, l'île sainte de Java... Et voici que dans la sanctuaire tout empli des lourds parfums, sous l'œil fixe des dieux, les frêles danseuses casquées d'or et de pierres commencent leurs gestes lents et souples, amples et pourtant précieux; leur chair cuivrée par le soleil semble vibrer à d'étranges caresses invisibles, leurs bras ondulent comme en un rêve, leurs doigts au bout des bras raidis ont des torsions nerveuses, et leur visage grave s'éclaire d'un sourire. Cependant de jeunes hommes basanés, vêtus de blanc, sont accroupis devant des châssis de bambous garnis de cloches multiformes, de lames métalliques, de touches de bois, et de gongs. Impassibles, ils agitent sans hâte de longues baguettes, dont l'extrémité est garnie de gomme élastique. Il touchent avec une délicatesse infinie les énormes cloches ; et les sons montent, planent et s'entrecroisent, fils capricieux d'une trame harmonique étrangement cristalline. Leurs gestes lents, timides presque, révèlent une crainte de briser le mystère, le rêve sonore. On n'entend pas surgir les sons, on ne les sent presque pas évoluer, et pourtant la ligne mélodique est délicieusement sensible, les sons très estompés s'ordonnent sur un rythme précis.

Que nous voilà loin des virtuoses occidentaux, qui jusqu'ici traduisaient obstinément « très rythmé » par « avec des attaques brutales » ! Du reste (et c'est peut-être là une conquête dont nous sommes surtout redevables au Gamelang), une évolution s'accomplit actuellement vers l'émancipation du rythme des vieilles formes scolastiques : rappelons les deux *Danses* et les *Pagodes* de Debussy, les *Jeux d'Eaux* et *Asie* de Ravel.

Et ce n'est pas dans le rythme seul que notre musique subit l'influence orientale ; il faut encore la voir dans l'emploi toujours croissant des modes anciens, des harmonies coruscantes, des instruments de percussion à clavier, dans le caractère descriptif, évocateur qui caractérise si délicieusement notre jeune école.

Pour illustrer cette assertion, voici que Ricardo Viñes nous joue, comme seul il peut le faire, les *Pagodes*. Quand le crépitement des bravos s'est éteint, il s'incline vers le clavier dans l'attitude grave et recueillie des joueurs du Gamelang ; il étend les bras d'un geste las, mais souple ; sans doute à l'instar des prestidigitateurs (ce nom lui convient étymologiquement) qui dissimulent dans un couvre-chef une foule d'objets hétéroclites, Viñes, par ce seul geste, fait disparaître dans son Erard plusieurs bonangs ou claviers de cloches, un gambang ou xylophone, un kénang ou métallophone, deux penneros ou grands gongs, toute une série de kempouls ou tam-tams, et même un guendang ou tambour; car tout le temps que les doigts du cher musicien arpégent sur le clavier leurs caressantes arabesques, nos oreilles s'emplissent du délicieux bourdonnement des gongs, des vibrations cristallines des cloches, et des battements voilés du tambour... Ce sont des danses javanaises délicatement transcrites, l'une par Laloy, l'autre par de Ratz, miraculeusement interprétées par Viñes sur l'indigent factotum sonore.

C'est en répétant la formule éleusiaque : « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », que nous sortons de cette exquise féerie de chairs ambrées, de flores inconnues, de scintillantes immensités... Et noirs, comme nous étions venus, coiffés d'informes cylindres, armés de parapluies, nous

traversons le Luxembourg, dont les arbres, noirs aussi, dressent vers le ciel sale leurs bras démodés par l'hiver... Un orgue emphyzémateux halète *Cavalleria*.

MAGNUS SYNNESTVEDT.

BERLIOZ ET SES DERNIERS BIOGRAPHES.

Adolphe Boschot : *Hector Berlioz*. (1803-1831.) — Paris, Plon.

Les volumes de biographie et de critique qui se succèdent sur Berlioz nous font penser aux annonces lumineuses dont l'industrie moderne surmonte les toitures des boulevards. Le mouvement perpétuel d'un implacable mécanisme nous y force à épeler tour à tour en bleu, en jaune, en rouge, les mêmes lettres, les mêmes mots auxquels l'alternance des verres différemment colorés communique un autre aspect. De même, en chaque nouveau livre, voyons-nous toujours apparaître le visage de Berlioz ; mais il est éclairé de reflets changeants, et nous semble tantôt agrandi par les rougeoyantes fumées d'un triomphal feu de joie, et tantôt rapetissé sous l'abat-jour vert de la lampe de travail. Quelle est la vraie lumière ? et par quel bout faut-il que nous tenions la lorgnette ? Puisque dans un rayon de soleil toutes les couleurs se confondent, ce sera en additionnant les résultats des études entreprises par chaque écrivain selon son prisme individuel, que nous pourrons voir en plein jour l'homme tel qu'il fut, le génie tel qu'il demeure. Félicitons-nous donc si les travaux se multiplient, et si surtout les progrès de la curiosité musicale créent enfin un public à ce genre de lectures.

De tout ce qui a paru depuis la célébration du « centenaire » de Berlioz, trois livres se détachent et réclament l'attention par leur importance matérielle, par leurs mérites d'information et d'exécution, et par cette diversité de vues dans l'exposé des mêmes faits, qui provient non seulement de la complexité du sujet traité et de ses rapports avec les brûlants problèmes de l'esthétique moderne, mais de la vivacité et de la sincérité des convictions puisées ou apportées par chaque auteur dans une étude qui ne peut laisser personne indifférent. M. Julien Tiersot, en 1904, se défendant d'écrire une biographie, a voulu en faisant « revivre Berlioz dans les milieux au travers desquels il a passé..., pénétrer dans sa vie intérieure ». M. Prod'homme, en 1905, laissant « volontairement de côté, autant que faire se pouvait sans tomber dans l'absurde, l'étude de Berlioz musicien », s'est proposé « pour but unique » de retracer sa biographie, « d'après les documents mis au jour récemment et d'après des recherches personnelles ». M. **Boschot**, aujourd'hui, reprend le sujet dans son ensemble, et nous offre, en un premier tome, que deux autres suivront, le tableau de la jeunesse de Berlioz (1).

(1) **Julien Tiersot** : *Hector Berlioz et la société de son temps*. Paris, Hachette, 1904, in-16 de III-373 p. — **J.-G. Prod'homme** : *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*. Paris, Delagrave, s. d., in-16 de VIII-495 p. — **Adolphe Boschot** : *la Jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz, 1803-1831*. Paris, Plon, 1906, in-16 de XII-543 p. — Nous laissons à dessein de côté les beaux articles de M. **Romain Rolland** (*Revue de Paris* des 1er et 15 mars 1904), qui deviendront certainement le noyau d'un livre. Pour l'appréciation du volume de M. Prod'homme, nous renvoyons nos lecteurs à la livraison du *Mercure musical* du 1er janvier 1906, où M. Laloy en a rendu compte en des termes auxquels nous avons plaisir à nous associer.

Tous trois, les nouveaux historiens insistent sur « l'abondance des renseignements », qui permet, en les classant par ordre chronologique, de disposer en moyenne d' « au moins un document par semaine », pour la période active de la vie de Berlioz, de 1822 à 1864. Le calcul des probabilités, joint à celui des moyennes, porte à croire qu'à présent rien de très important ne reste à découvrir, et que la difficulté, désormais, sera plutôt de choisir que d'apprendre. — De choisir, et de vérifier, car nombre de documents, en apparence les plus sûrs, doivent être soumis à un contrôle sévère. Il ne s'agit pas seulement des *Mémoires* de Berlioz. M. Boschot s'est convaincu, « sur les manuscrits mêmes, que les lettres déjà publiées contenaient encore beaucoup d'inédit, et de l'inédit très significatif, tant les publications étaient mal datées, incorrectes, tronquées et truquées ». Nous nous en étions tous doutés, et pour un passage essentiel de la lettre à Horace Vernet, du 18 avril 1831, M. Adolphe Jullien et M. Tiersot avaient signalé déjà la « fâcheuse altération » introduite dans le texte par l'éditeur de la *Correspondance*, Daniel Bernard. De tels procédés, dont l'exemple cité n'est évidemment pas unique (1), font naître une méfiance qui ne se satisfait plus que de la consultation directe des originaux : et ceux-ci, en majeure partie, étant disséminés dans des collections privées, l'on en vient presque à regretter qu'une publication nouvelle des lettres de Berlioz — et de certaines de ses œuvres musicales — ne puisse pas se faire en fac-simile. On se demande en tous cas jusqu'à quel point une vaste et scrupuleuse réédition de documents ne devrait pas précéder toute nouvelle étude biographique. L'intention de M. Boschot est de terminer son œuvre par un « répertoire de documents » et une « bibliographie générale ». Puisque nous sommes convaincus de sa « constance » à remonter jusqu'aux sources, faisons-lui donc crédit jusqu'à l'achèvement de son œuvre, et acceptons, — sans la recommander, — sa méthode, qui consiste, comme il nous l'explique, une fois la maison bâtie, à « enlever l'appareil critique comme on enlève les échafaudages », c'est-à-dire à « supprimer la plupart des références ».

M. Prod'homme s'était beaucoup servi des journaux et y avait relevé une foule de choses utiles et curieuses (2). M. Boschot, non sans y glaner encore, s'est davantage attaché aux manuscrits, dont, en dehors des dépôts publics, l'accueil bienveillant de la famille Berlioz et de précieuses amitiés lui ont fait atteindre un grand nombre. Sur plus d'une question, il nous offre donc du nouveau, de l'inédit ; — et pas seulement sur Berlioz : car l'un de ses chapitres les plus intéressants est celui qui concerne Lesueur.

Le privilège reste à Fouque d'avoir, par une sérieuse esquisse, rappelé l'attention sur ce maître, et signalé la filiation qui fait de lui le père spirituel de Berlioz. Dernièrement, M. Georges Servières, poussant très loin certaines parties de la même étude, nous a fait espérer une monographie complète et documentée de cet étrange musicien, dont il semble bien que le chef-d'œuvre fut Berlioz, son élève. Dans ce « novateur d'avant 89 », vie, talent, écrits, caractère, et « jusqu'au style littéraire » avaient, « par avance, un cachet de berliozisme ». Autrement dit, à l'époque déci-

(1) Au moins doit-on espérer que de plus consciencieux éditeurs n'ont pas agi de même à l'égard des lettres à Liszt, à la princesse Wittgenstein, et d'autres séries récemment publiées.

(2) Un des meilleurs services rendus en ces derniers temps à l'histoire de Berlioz a été le catalogue de ses articles et feuilletons, dressé et publié par M. Prod'homme, dans le Recueil trimestriel de la *Société internationale de musique*, 5e année, 1904, p. 622-659.

sive de sa formation intellectuelle, l'empire exercé sur Berlioz par les leçons, les conversations, les œuvres, l'exemple journalier de son maître, fut absolu jusqu'à un point que peu d'autres biographies révèlent. C'est à la loupe et par une minutieuse analyse qu'il faut chercher, chez d'autres grands créateurs de l'art des sons, les traces de l'influence directe d'un professeur. Chez Berlioz, elles crient leur présence. A travers l'ombre que projettent sur lui les trois dieux germaniques de sa religion musicale, Beethoven, Gluck, Weber, transparaît nettement le spectre de Lesueur. Par Lesueur, il échappe à ce qu'auraient eu d'oppressif pour son tempérament latin les influences étrangères, et il se rattache à la longue généalogie des peintres-musiciens français, qui remonte jusqu'à Jannequin, par une chaîne dont les anneaux s'appellent Lesueur, Gossec, Daquin, Calvière, Rameau, Rebel, Couperin, Charpentier, Marais et autres.

Il faut lire, dans le livre de M. Boschot, les extraits et les résumés des écrits imprimés ou inédits de Lesueur, pour mesurer en quoi Berlioz continue, répète ou réforme l'auteur des *Bardes*. Le disciple, professait Lesueur, doit « rendre siennes les idées qu'il puise dans un grand homme; il doit *sentir* les principes de son maître, et non pas seulement les apprendre par cœur ». Ainsi Berlioz, moins pédant mais tout aussi intolérant que Lesueur, a comme lui détesté la musique pure, la fugue, le contrepoint, — Bach et Palestrina; — moins chimérique et moins prolixe en théorie, mais pareillement excessif et plus génial en pratique, il a cru et presque prouvé que la musique, « par la magie de ses effets », pouvait « peindre tout, en quelque sorte »; comme son maître aussi, mais en prétendant le faire à contre-cœur, Berlioz a énormément écrit et aimé d'écrire sur la musique. Dans le trait dominant de leur caractère moral, les deux hommes se sont aussi ressemblé. L' « enfantin orgueil » de Lesueur avait pris chez Berlioz une forme aiguë, combattive et altière. De toutes les paroles qui furent jamais prononcées sur la terre, celle qui, de l'enfance jusqu'à la mort, lui resta le plus étrangère, et dont il se serait moqué, si le doigt d'un ami l'avait soulignée pour lui dans un livre que peut-être il n'avait jamais ouvert, c'était la douce et paisible maxime évangélique : « Soyez doux et humbles de cœur. »

D'un alinéa où M. Boschot condense le portrait de Lesueur, retranchons l'épithète finale et quelques mots restrictifs, et nous posséderons une épreuve assez nette de la photographie de Berlioz : « Malgré quelques faiblesses, qui sont de l'homme et auxquelles Lesueur sut échapper assez souvent, c'était presque une grande âme, presque un grand caractère; un esprit hardi, un novateur qui avait beaucoup appris par lui-même, qui savait beaucoup de choses inutiles ou fausses, un musicien qui savait peu de musique mais qui avait le sens inné, très développé, très averti (presque le génie) de l'expression, du pittoresque et du dramatique; un artiste qui s'était laborieusement improvisé un style à lui, un style fait de la bigarrure d'autres styles et où ce qui aurait dû être purement musical était régi par des intentions picturales ou littéraires; un inventeur et un érudit, un homme à idées... En somme, une sorte de grand génie avorté. »

Il serait tout naturel qu'en écrivant cette page, M. Boschot ait autant songé à l'élève qu'au professeur. — D'autant plus que cette « filiation spirituelle » devait le séduire davantage. Car il est ennemi de la théorie de l'hérédité, et prend Taine vivement à partie, en démontrant que chez aucun ascendant de Berlioz n'a existé « le pouvoir de combiner les notes d'une manière qui donne le branle à la sensibilité des autres hommes ». En bon biographe, il cède cependant à la tentation de trouver chez le père d'un homme de génie quelque chose qui sorte du commun. M. Tiersot déjà nous avait présenté le médecin dauphinois, Louis Berlioz, comme un

« esprit libéral, éclairé, travailleur plein d'initiative ». M. Boschot le déclare un « esprit d'élite », un « novateur solitaire » dont les « découvertes » passèrent inaperçues parce qu'il les exposait d'une « manière bizarre », qu'il « n'avait pas pris l'air de l'école », et qu'il manquait d'entregent. « Aussi le professeur Trousseau l'enterra » en quelques mots de son *Traité de thérapeutique*. Ces mots, recueillis par M. Tiersot, se rapportent aux mémoires « sur les maladies chroniques » et « sur l'acupuncture » publiés en un seul volume, par Louis Berlioz, en 1816. « Il faut avouer, dit Trousseau, que les faits rapportés par ce médecin, que son style, et que *les singularités dont son livre fourmille*, étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'acupuncture ».

La musicologie a beau n'avoir aucun lien avec les sciences médicales, nous sommes surpris qu'aucun berliozien n'ait eu la curiosité de rechercher, dans l'ouvrage même du médecin de la Côte de Saint-André, en quoi consistent ces singularités, et si elles ne dénotent pas, entre le père et le fils, la transmission de certaines dispositions mentales, cultivées par chacun dans un terrain différent. Or, ce n'est pas à une conclusion affirmative que l'on parvient en feuilletant ce livre « enterré » (1). Le docteur Berlioz, tout en préconisant, dans « l'acupuncture », une « nouveauté » empruntée à la médecine des Chinois, se montre un partisan fidèle des anciennes traditions ; il déplore comme un acte de décadence ou de folie l'abandon partiel de la « saignée » ; et il recourt à des médicaments qui, dès 1816, ne ressortaient plus que de la pharmacopée du folk-lore. Nous copions à la page 304 un seul des « faits » visés par Trousseau : « Un paysan, âgé de 40 ans, était depuis un mois attaqué de toux convulsive avec douleur à l'épigastre. L'usage du lait de vache, *dans lequel j'avais prescrit de faire bouillir des crottes de chèvre*, lui avait procuré quelque soulagement ; l'opium avait eu encore plus de succès ; néanmoins il était extrêmement fatigué par la toux lorsqu'il marchait avec promptitude, et *il eut beaucoup de peine à faire deux lieues à cheval* pour se rendre chez moi », etc.

Il faut y renoncer : le médecin Berlioz n'était pas « un esprit d'élite » ; et il ne put léguer à son fils que cette « incroyable faiblesse » de caractère, qu'en plusieurs circonstances M. Boschot note chez lui, et que M. Romain Rolland a signalée comme la source de la plupart des souffrances morales du musicien.

De l'étude qu'il a entreprise des manuscrits autographes, M. Boschot fait jaillir beaucoup de lumière sur nombre de détails contestés ou mal connus. Nous en mentionnerons un seul, le fait du transport de la « marche des gardes », des *Francs-Juges*, dans la *Symphonie fantastique*, où elle est devenue « la marche au supplice ». Cette assertion souvent produite, et à laquelle jusqu'ici nous refusions de nous soumettre — tant paraissait improbable l'utilisation par Berlioz d'un morceau de son opéra, longtemps avant qu'il eût perdu tout espoir de le faire représenter, — est confirmée par M. Boschot par la description de la partition dans laquelle une « collette » suffit à contenir le court changement de texte musical nécessité par le programme littéraire de la symphonie. M. Boschot ajoute que « M. Ch. Malherbe se réserve d'écrire une étude spéciale sur le manuscrit qu'il possède. Alors quelques légendes seront réduites à la vérité historique ». Plusieurs déjà sont détruites ou ébranlées. Il ne faut, croyons-nous, ni s'en étonner ni s'en plaindre. La gloire de Berlioz n'exige pas que nous prenions à la lettre les fantasques récits, les amusantes « galéjades », ni les erreurs, volontaires ou non, des *Mémoires*, des feuilletons et des lettres. Avec un

(1) Il existe à la Bibliothèque nationale.

zèle pieux, M. Tiersot s'est appliqué à mettre toutes les informations « toujours d'accord avec les propres dires » du compositeur, que, dans sa conviction, « elles confirment perpétuellement ». M. Boschot ne met pas moins de soin et de plaisir à établir le contraire, et à constater chez Berlioz un peu plus que de l'entraînement verbal ou scriptural, un peu plus que de la « blague », quelque chose qui ressemble à de la ruse, et qui ne recule pas devant le mensonge.

« Que dire pour être juste ? » — sinon qu'il y avait, en ce temps de romantisme effervescent, une atmosphère troublante d'illusion, de pose, de boursouflure. La doctrine du « surhomme » n'avait pas encore été formulée, qu'elle se concrétisait déjà dans l'artiste, le poète ; Berlioz, comme Hugo, assuré d'être « un génie », faussait sciemment plus d'un barreau aux grilles de la morale naturelle. Nous l'aimerions mieux plus parfait ; nous ne saurions le rêver plus grand, et si, froissé à la vue de son effroyable égoïsme, nous sommes par instants tout près de le haïr, nous ne pouvons en même temps guère cesser de l'admirer.

C'est aussi de cette façon qu'en face de lui se comporte M. Boschot. Il a beau disséquer le cœur et le cerveau de Berlioz, confronter ses manuscrits, démonter ses trucs pièce à pièce, il reste subjugué, comme nous tous, par la « magie » de ce « véritable enchanteur ». A dessein même il s'imprègne de son langage, si bien que les locutions de Berlioz viennent se placer sous sa plume, encore plus souvent que sous celle de leur auteur. Les exclamations symétriques : « Feux et tonnerre ! Mort et furies ! Enfer et damnation ! Enfer et dérision ! » ponctuent, seules ou par enfilades, moitié sarcasme et moitié passion, d'un rythme « fracassant », ses « turgescentes » périodes. Revivant en esprit les ardeurs de la lutte romantique, l'auteur s'est drapé, pour les peindre, dans une cape « Jeune France » de couleur « verte ou ponceau », piquée de « boutons d'or » et soutachée de brandebourgs.

Au tome suivant, le reverrons-nous boutonné dans la redingote sévère de M. Guizot ? Sous tel déguisement qu'il lui plaise d'écrire, il est assuré d'être lu. Quelque part dans son volume, il exprime le désir de rencontrer « des lecteurs qui relisent ». On peut lui souhaiter mieux encore : des lecteurs qui réfléchissent.

MICHEL BRENET.

LA MUSIQUE A ROUEN

L'Etranger, de **V. d'Indy**. — *Les Girondins*, de **F. Le Borne**.

L'*Etranger* et les *Girondins* viennent d'être représentés simultanément au théâtre des Arts. Cette rencontre, pleine d'intérêt, permet de comparer l'évolution divergente de deux élèves de César Franck.

L'art de M. d'**Indy**, profondément sincère, obtient l'émotion par des moyens surtout musicaux. L'art de M. **Le Borne**, plus atavique, cherche le succès dans les moyens chers aux auteurs d'opéras surannés.

Après une exportation, sans bonheur, de son art à Berlin, M. Le Borne a jugé opportun de reprendre la tentative de Litolff et de mettre en musique les *Girondins ;* il doit s'en féliciter, car, ainsi que Lyon, Rouen vient d'applaudir sa nouvelle œuvre. Et il le mérite : c'est un auteur désireux de plaire à tous ceux que déroute une musique personnelle. Ce désir se révèle dans les moindres détails, soit dans la mise en scène de sa pièce, soit dans

la mise en pages de sa partition. Ouvrant celle-ci, on y voit les *Girondins*, d'abord présentés sous le titre de *tragédie lyrique ;* mais, dès la deuxième page, ce titre, tout à coup modifié, prend un sens absolument différent et n'est plus qu'un *drame lyrique* ! Un troisième titre : *opéra comique*, s'imposerait peut-être, — puisqu'on y parle ?

Mais ceci n'est qu'un prélude des réticences qui vont suivre.

L'œuvre — livret (1) et musique — évoque l'idée d'une personne falote, tout de gris habillée, de bon caractère mais mal définie, hardie dans ses promesses, timide dans ses réalisations. Certes, c'est une Terreur, — les titres en font bonne foi, — mais elle n'a rien de très révolutionnaire, bien qu'elle porte sur le chignon un bonnet rouge et chante plusieurs refrains de l'époque.

Danton, avec des auditeurs susceptibles ou timorés, aurait pu créer des difficultés ? L'auteur l'a obligeamment supprimé, mais consacre quelques mesures à son souvenir.

Robespierre, lui, était moralement tenu de figurer dans la Terreur : chantant une ode politique ou amoureuse, cela pouvait évidemment conduire fort loin ! L'auteur, très moderne, a « bu l'obstacle » et, tranquillement, l'a fait parler (on eût préféré qu'il le fît taire), tandis qu'à l'orchestre une phrase de caractère par trop lugubre a été confiée à des instruments du timbre le plus aimable.

L'œuvre, fort applaudie, semble en effet suffisante pour un gros succès : la musique de Gossec offre aux fauteuils un attrait d'art rétrospectif ; le mélange de la rafale révolutionnaire, du *Ça ira* et des glas impressionnent — mais sans rigueur — les âmes sensibles ; le suffrage des amateurs de ballets est conquis par une sculpturale déesse de la Raison ; et tous sont contents !

L'auteur, dans le dessein de rendre son *drame lyrique* moins tragique ou sa *tragédie lyrique* moins dramatique, a renoncé au tableau de « l'exécution » des Girondins ; mais, voulant en consacrer la sensation musicale, il a cru indispensable de déranger la *Marseillaise*. C'est une erreur : la *Marseillaise*, transposée dans le mode mineur, n'atteint pas nécessairement au tragique.

Ceci dit, nous devons déclarer que M. Le Borne, toujours conciliant, rend, au dénouement, la *Marseillaise* à son vrai mode, et l'heureux auteur clôt là son œuvre par une bonne action...

Tout en reconnaissant que les *Girondins* ont été montés avec beaucoup de soin, nous féliciterons surtout le directeur du théâtre des Arts de nous avoir donné l'*Etranger*, que l'orchestre et les interprètes, notamment M. Grimaud, ont fort bien rendu, et nous nous réjouirons de son succès.

Le maître incontesté de *Fervaal* et du *Chant de la Cloche* n'a pas cherché le succès dans des accessoires historiques, mais dans l'interprétation musicale des divers sentiments de ses personnages : il a choisi la bonne part, croyons-nous !

Les qualités de cette belle œuvre ont été détaillées ailleurs.

Nous dirons cependant combien nous aimons cet Etranger à la voix charmeuse comme celle des vagues, aussi énigmatique que le marin séduisant de la *Dame de la Mer*, Etranger qui chante tout notre rêve, Etranger étrange parmi les autres hommes...

Du Robec.

(1) L'amour des fiancés Ducos (girondin) et Laurence est contrarié par Varlet (jacobin) qui, au premier acte, offre sans succès à celle-ci, en échange de sa vertu, un sauf-conduit pour Ducos, lequel préfère mourir au sixième tableau

LA MUSIQUE A LILLE

J'ai connu Lille, il y a 15 ans, réduite, en tant que musique symphonique, à l'ancienne *Société des Concerts populaires*, qui sous différentes directions avec Martin, Viardot, vivait tranquillement, et, composée en grande partie, sinon complètement, des éléments du Conservatoire, sans concurrence, représentait l'orchestre local.

Quelques rares séances de musique de chambre, de temps à autre, une bonne représentation au théâtre municipal, voilà tout ce que l'amateur lillois trouvait dans sa bonne ville. J'oublie volontairement les auditions des fanfares et harmonies, si nombreuses dans le nord de la France, et qui à l'époque des fêtes religieuses suppléaient à l'absence de chants grégoriens par des pas redoublés, valses à la Bléger, fantaisies variées tonitruant sous les voûtes de nos églises.

Depuis quelques années tout est bien changé, et en 1906 trois grandes associations symphoniques se disputent les faveurs de nos concitoyens :

La Société des Concerts populaires déjà citée, sous la direction de l'excellent musicien qu'est M. **Ratez**, directeur du Conservatoire, continue ses séances, malheureusement trop peu suivies.

L'*Asociation symphonique*, dont **Cortot** est le chef, a succédé, en septembre 1905, à la Société de Musique de Lille, qui depuis 5 ans avait révolutionné la ville par l'excellence de son orchestre, la valeur de ses chœurs mixtes, la réputation de son directeur, non professionnel. A sa disparition, l'*Association symphonique*, composée de la plupart des membres de l'ancien orchestre, se fonda pour combler le vide que devait entraîner la suppression d'auditions suivies avec ardeur. Alfred Cortot voulut bien accepter de diriger l'Association et a remporté un succès considérable. La presse locale a été unanime à louer dans ce jeune chef l'intelligence artistique, la sobriété du geste et aussi l'attraction puissante qu'il exerce sur ses musiciens dont il obtint des résultats superbes dès le premier concert. Au programme, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le *Concerto* de Beethoven avec Hayot applaudi pour sa grande maîtrise, son style classique, le *Concerto brandebourgeois* de Bach, avec Charlier, trompette solo d'une virtuosité extraordinaire, mais un peu fatigant à entendre, la *Symphonie fantastique* que Cortot conduisit avec une fougue romantique qui emballa l'auditoire et fit oublier ce qu'il y a dans l'œuvre par moments d'un peu poncif et suranné.

Au second concert, la première suite sur l'*Arlésienne*, la Symphonie de Vincent d'Indy sur un thème montagnard avec Selva au piano, jouant dans la perfection différentes pièces, le *Ballet comique de la Reine* de Beaujoyeux avec l'orchestration de Cortot, le Rigaudon de *Dardanus*, l'*España* de Chabrier, le *Soir d'Eté* de **Roussel**, d'une écriture un peu compliquée, avec des trouvailles charmantes de sonorités discrètes, court thème que module l'alto, puis le violon et enfin le cor en sourdine, évocateur des soleils couchants. Le public, pas très habitué aux audaces harmoniques, a dégusté de confiance, mais peut-être moins bien digéré. Mlle J. Leclerc, à la voix peu puissante mais d'un timbre charmant et d'une sonorité prenante, avait fait grand plaisir en chantant l'air de la *Guirlande* de Rameau, accompagnée au piano par Cortot, et Bouillard, dont la flûte rivalisait de virtuosité avec le chant qu'elle entoure d'une guirlande très précieuse.

Enfin Colonne et son orchestre donnent cet hiver 4 concerts par abonnements, et le fait en lui-même est gros d'importance. Nul besoin ne se faisait sentir, en effet, de cette invasion mensuelle. On faisait à Lille de

bonne musique, et deux Associations symphoniques suffisaient grandement aux besoins artistiques de la population. Entourée de mystères, la venue de cet orchestre ne peut que nuire aux Sociétés préexistantes, servant de prétexte à des comparaisons trop faciles et les étouffant de son importance. Je pose la question à M. Dujardin-Beaumetz, confiant dans la sollicitude qu'il montre aux artistes de province. Une société *parisienne subventionnée par l'Etat* a-t-elle le droit de venir donner des concerts par *abonnements* dans une grande ville possédant un Conservatoire remarquable et deux Associations symphoniques, dont une *subventionnée* par l'Etat, qui a tout intérêt à sa réussite?

Pour ma part, je prétends que non, et j'espère que, devant les protestations des sénateurs et députés locaux, un règlement dans le cahier des charges mettra fin à un état de choses qui tend tout simplement à tuer la musique en province. Je sais d'ailleurs de grandes villes moins bien partagées que Lille sous le rapport de la musique symphonique et où pareille invasion ne se produirait, et pour cause.

Certes on ne peut empêcher une Société *parisienne subventionnée* de venir donner un concert en province ; mais ce que l'on doit interdire, c'est le principe d'une *série* de séances par abonnements au détriment des Associations locales florissantes (y compris le théâtre).

En résumé, à Lille, trois orchestres symphoniques, trois Sociétés de Musique de chambre, plusieurs excellentes harmonies (le Cercle Berlioz) se partagent les heures disponibles du public amateur de bonne musique; joignez à cela les Concerts d'orchestre à Roubaix, Tourcoing, Douai... et jugez si nous sommes à plaindre. Mais pourquoi Colonne est-il venu?...

H. G.

LA MUSIQUE A STUTTGART

Les Concerts.

M. Max Reger a été plus que sensationnel. J'ai goûté avec beaucoup de vif intérêt, comme une vingtaine d'autres personnes de chez nous, l'exquise étude de notre cher confrère Marcel Montandon sur la musique à Munich. Mais il n'a pas parlé du « cas » sensationnel, qu'on appelle « le cas Reger ». Mes lecteurs connaissent la valeur de ce musicien par M. Montandon, qui a, maintes fois, prouvé sa valeur d'écrivain et de critique, et mes lecteurs, qui viennent de me l'écrire, sont fort heureux que notre *Mercure* assure sa collaboration. Donc, voici « le cas Reger ».

M. Pohlig a, tout naturellement, joué sa *Sinfonietta* dans son sixième concert d'abonnement, et le quatuor Wendling le présente à ses clients qui sont bien nombreux. Cette *Sinfonietta* n'est pas une petite symphonie, comme vous pourriez supposer, mais elle est presque plus grande qu'une symphonie ordinaire.

Sans sa musique, M Reger vous semble vieux; le dos courbé, il marche comme un petit vieillard Sa bouche est bien ironique et ses yeux se ferment et s'ouvrent, comme s'il versait des larmes. Mais aussitôt que M. Pohlig lui dit que sa composition sera jouée, ce petit vieux devient un homme fort grave, distingué, sévère, oh! combien sévère et si peu indulgent ; ses jambes se redressent, il suit des yeux la partition et fait des remarques. Et à la question de M. Pohlig : « All right », il ne dit que

« oui », comme un homme qui est fort mécontent. Qui est donc ce Max Reger, dont le monde musicien allemand parle jour et nuit?

Il est fils d'un maître d'école qui fut son professeur de musique. Il habitait les environs de Bayreuth. Mais il n'a rien, absolument rien du maître de Bayreuth, il est Max Reger. Ses autres professeurs étaient MM. Lindner à Weiden et Riemann à Sondershausen en 1890 et à Wiesbaden en 1891 (jusqu'à 1895). Dans ce dernier lieu il était professeur au Conservatoire depuis 1896. Il est à Munich depuis 1901. Max Reger a composé des pièces pour le piano, des lieds, de la musique de chambre, des chœurs, mais point d'opéras. Il n'aime pas Liszt. Ce qui m'étonne le plus, c'est que M. Pohlig l'ait joué dans ces conditions.

Max Reger n'aime pas ce qui est dramatique ni les titres des pièces, comme M. Pfitzner dont nous parlerons tout à l'heure. Il n'y a pas de difficultés pour Reger, il a des qualités poétiques et une royale insolence, par exemple dans sa *Sinfonietta*. Il admire Bach, Brahms, Beethoven, mais il n'est pas Beethoven, Brahms, Bach ; il est lui-même, et il est tellement Max Reger qu'il met en fuite les gens les mieux intentionnés, mais les Wagnériens l'adorent. Je ne sais pas pourquoi. Les autres le haïssent, le détestent. Ses lieds sont adorables et nous savons un gré infini à la toute délicieuse Anna de **Bertrand**, qui fait l'éducation du public par le chant, de nous avoir présenté Max Reger sous un point de vue tout nouveau. L'accompagnateur de Mlle de Bertrand, le Dr Jean Kirchholz, a des qualités bien rares. Il observe si bien la mesure que le chant et le piano forment un tout. Vous pourriez faire objection que c'est naturel. Mais vous ignorez la manière dont il le fait ; le docteur Kirchholz, un tout jeune homme de 24 ans, a étudié à Genève, avec Mlle de Bertrand, et à Bonn, et a un extérieur des plus sympathiques que vous cherchez en vain chez les autres. Cet homme fort distingué est sorti d'une école franco-allemande et révèle un art qui ne peut être acquis que par la connaissance des qualités franco-allemandes. Mlle de Bertrand, qui a une voix superbe, nous instruit si élégamment et si spirituellement que je lui souhaiterais de se faire entendre à Paris. Elle est l'élève du père du Dr **Wüllner**, qui chantait à Paris. Ce docteur fut admiré dans cette capitale. En Allemagne, il l'est moins. On sait qu'il manque de voix. Né le 19 août 1858, Wüllner fut professeur d'Université, ensuite élève du conservatoire de Cologne, où le docteur Kirchholz étudiait ; après il fut acteur à Munich, puis conférencier voyageur et en 1896 chanteur. Il chante Brahms, même à Stuttgart, où nous entendions Mme Lula Mysz Gmeiner, qui serait une fort bonne cantatrice si elle n'était pas enrhumée et si elle chantait mieux. Mlle de Bertrand a beaucoup de qualités que Mme Gmeiner n'a pas. Celle-ci est quelquefois bien ennuyeuse, parce qu'elle ne se permet pas de changer de programme. On dirait qu'elle est l'émule du chanteur élégant M. de Zur Mühlen, qui chante des lieds protestants qui sont presque des cantiques, des compositions de Bach et de Strattner. M. de Zur Mühlen ferme les yeux et chante et ne finit plus. Il chante 12 compositions de Schumann et 5 de Tchaikowsky. Mais il a perdu sa belle voix, et ce qui lui reste ne permet pas à M. Raimond de Zur Mühlen de changer de programme. Dans un salon, il ferait sensation. Il est fort élégant, Mme Gmeiner aussi. Elle est née le 13 août 1876, a été élève, pour le violon, d'Olga Grigorowicz et pour le chant de Lassel, de Gustave Walter à Vienne, d'Emilienne Herzog et d'Etelka Gerster. Et M. de Zur Mühlen est né le 10 novembre 1854 et a été l'élève de Stokhaüsen et de Bussine à Paris, tandis que M. Willy **Burmester**, né le 16 mars 1869 et voyageant depuis 1886, a été l'élève de M. Joachim qui nous avait envoyé son cher Halir pour jouer en compagnie de M. **Wendling** au concert de M. Pohlig. M. **Halir**, qui est un peu gros, étudia chez Bennewitz

à Prague et est membre du quatuor Joachim. Il m'intéressait plus que M. Burmester, qui ne change pas de programme non plus. Qu'ils prennent un exemple sur Mlle de Bertrand, ces artistes-là. Mlle de Bertrand et le délicieux Dr Kirchholz ont fait l'éducation de leur public select par 5 lieds de Brahms, 6 lieds d'Hugo Wolf, trois de Reger, un de Gottlieb Neefe (de 1748 à 1798), deux de G. H. Himmel (de 1765-1814) et un de Mozart. M. Kirchholz avait le plus grand succès personnel qu'un accompagnateur puisse avoir et notamment dans les compositions de Himmel et de Mozart. MM. Lazzaro Uzielli, Schmidt, Badekow, Friedenthal ne sont pas de si grands artistes que M. Kirchholz. Ce jeune homme devrait être connu de tout le monde. En outre, il est bien intéressant. Les trois pianistes que j'ai mentionnés plus haut n'ont pas la spirituelle discrétion du docteur Kirchholz ; du reste, M. Friedenthal, qui accompagnait Mlle Ciska Schattka, joue bien. Cette cantatrice est bonne et elle est jeune.

Si elle chantait en France, ce qui ne serait pas nécessaire, elle devrait prononcer mieux et apprendre à chanter en français. La *Chanson slave* de Chaminade n'est pas anglaise ; mais sa manière de chanter cette composition était anglaise, la prononciation aussi. Et il est inutile de chanter dix compositeurs à la fois. C'est un trop grand désordre ; ce pot-pourri ne charme pas, surtout si les compositions sont si inégales. Que Mlle Schattka pense à Mlle de Bertrand.

Revenons à la critique des orchestres à l'occasion des festivals Mozart. M. **Beinroth**, de l'Opéra, est un chef d'orchestre très habile. Son orchestre a joué l'*Ave verum*, un menuet et une ouverture, et nous avons constaté que l'esprit borné d'un certain temps a disparu. Je ne suppose pas que ce soit dans tous les lycées, certainement pas au lycée Charles, près de l'église de la Sainte-Marie. Là, l'air est toujours touffu et pourri. Il y a beaucoup d'exceptions, tout naturellement, car je ne parle que de la direction de ce lycée. Mais le lycée « Eberard-Louis » a un directeur qui est animé de l'esprit moderne. C'est pourquoi il a pu nous offrir un festival Mozart. Je ne manque pas l'occasion de dire que l'exécution était admirable. M. Beinroth nous a révélé ce jeune orchestre qui a des artistes parmi les violonistes, par exemple M. Charles Elsaesser. Ce jeune homme, qui est soliste, a une très grande nervosité à la main droite. Il est jeune encore et devrait s'exercer davantage. Le jeu de M. Otto Ackermann a laissé beaucoup à désirer au point de vue technique. Et M. Louis Schenk est encore trop peu expérimenté pour jouer du piano devant le gros public. Il lui manque quelque chose, c'est un professeur et l'exercice. M. Heilmann, par exemple, joue beaucoup mieux. M. Adolphe Werner, qui est violoniste, a bien fait de faire partie de l'orchestre Beinroth. L'ensemble a été plus qu'admirable. M. Haidlen a fait la conférence sur Mozart. Son style est adorable et son intelligence est grande. Il a été de beaucoup supérieur au directeur Louis Hils qui a fait la conférence au « concert populaire » qui nous faisait entendre le *Requiem* de Mozart. L'orchestre de M. Prem a joué l'ouverture de *Titus* en l'honneur de Mozart, et l'orchestre Ruckbeil a consacré une soirée à cet anniversaire.

Le quatuor **Wendling** a donné son festival Mozart le 22 janvier. Ce quatuor se compose du célèbre Wendling, de MM. Künzel, Presuhn et Seitz, de l'Opéra. J'en parlerai la prochaine fois. M. Horstmann, de l'Opéra, a joué de la clarinette en accompagnant M. Wendling. Il est né le 25 mai 1851 ; comme fils de paysans, il fréquentait en hiver l'école de son village, et en été il travaillait à la campagne. Il aimait toujours la musique. On admirait son chant. Il fut élève d'un musicien pendant 5 ans, mais il n'apprit rien, parce que ce musicien villageois ignorait son art. Il jouait de la basse à la foire de son village et à la campagne. A 19 ans enfin il

avait l'occasion d'entrer dans une école d'orchestre. A 21 ans, il était membre du corps de musique du 80e régiment. A 25 ans, il se maria et s'établit à Fribourg de Bade. A 39 ans, il fut nommé premier clarinettiste de l'Opéra et possède aujourd'hui de bien grands titres. Il est professeur au Conservatoire royal. Il a joué le concerto de Weber lorsqu'il se produisit pour la première fois, ensuite Mozart, Beethoven, Brahms, Draeseke.

M. Henri Horstmann joue comme un jeune dieu. A l'entendre, on devient amoureux ; et cela a une cause bien déterminée. Car son jeu est plein de grâce, de beauté, de grandeur d'âme. Il faut remercier l'illustre Wendling de nous avoir donné l'occasion de goûter cet artiste. Le directeur des « Concerts populaires » aurait pu faire une révélation semblable, lorsqu'il a joué le *Requiem* devant deux mille personnes. M. Louis Feuerlein n'était pas sur le programme. Et c'était nécessaire. M. Louis Feuerlein est né le 26 avril 1870 et a fait le baccalauréat et était ingénieur. Ensuite il a été élève du Conservatoire. Son professeur était Antoine Hromada. Il était chanteur d'opéras et, depuis sept ans, il chante dans les concerts les grands rôles de basse. Il est professeur de chant et se produisait à Berlin, à Cologne, à Strasbourg, à Magdebourg, à Nuremberg, à Augsbourg. Il préfère Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Bach, Hændel. Il a déjà chanté à la « Société d'oratorios » d'Esslingen, qui exécutait admirablement le *Requiem*. Pourquoi M. Nagel n'a-t-il pas engagé M. Feuerlein ?

SOUS-OFF.

LA MUSIQUE A NICE

William Rattcliff de **Xavier Leroux**. — Concerts.

Je l'avais prévu : le *William Rattcliff* de M. Xavier **Leroux** n'a pas beaucoup plu, et c'est presque un éloge que je lui décerne en disant cela. Certes, il ne faut pas vanter outre mesure une œuvre de jeunesse évidemment sincère, mais écrite trop tôt et représentée trop tard. Cependant il faut bien reconnaître sa valeur si on la compare à tant d'autres productions autour desquelles éditeurs et journalistes font une réclame digne d'un chocolat ou de pastilles créosotées.

Nous devons le sujet de ce drame très romantique à Henri Heine. Notre scepticisme s'accommode peu volontiers de la fatalité et de l'atavisme qui pèsent sur les héros de cette tragédie ; William Rattcliff nous paraît un amoureux bien vieux jeu, et son socialisme à la Schiller bien enfantin. Néanmoins son personnage se soutient d'un bout à l'autre de la pièce, et les vers de M. Louis de Gramont sont moins mauvais que ceux de bon nombre de livrets d'opéra.

Ce drame lyrique est divisé en quatre tableaux. Au premier, après un prélude assez court où figure l'orgue qui veut sans doute être nuptial, Mac-Gregor, laird écossais, félicite lord Douglas, à qui il vient d'unir sa fille Marie. Celle-ci est fort jolie. Car c'est Mlle Mastio. Elle prie son époux de lui faire le récit de son voyage, ce qui est fort poli et surtout très utile pour l'exposition du sujet. Douglas a été assailli par des bandits... ici Mlle Mastio-Marie s'évanouit, et une servante folle chante lugubrement (cor anglais, basson, clarinette) : *Ton épée, Edwar, est rouge de sang*. Cette folle c'est Mme Héglon, qui en compose le personnage de façon si admirable qu'on lui pardonne volontiers d'avoir des notes élevées brisées par autre chose que

l'émotion. Je vais vous expliquer tout de suite pourquoi Marie s'est évanouie, parce que dans cet opéra les explications en général sont un peu longuettes. William Rattcliff a prétendu autrefois à la main de la douce jeune fille. Ils sont allés tous deux jusqu'au baiser ; puis, sans savoir pourquoi, Marie congédie William, qui, désespéré, a provoqué et occis successivement deux autres prétendants, Macdonald et Duncan, et la jeune femme redoute naturellement le même sort pour celui qui est maintenant son époux. Aussi elle respire quand Douglas ajoute qu'un personnage inconnu, qui n'est autre que Rattcliff, l'a tiré de ce mauvais pas. L'acte prend fin sur une danse assez agréable pendant laquelle un messager vient prier Douglas de se rendre à un rendez-vous, aux Rochers Noirs, où il doit compléter le trio avec Macdonald et Duncan.

Le deuxième tableau est très curieux comme couleur. Il représente l'intérieur d'un bouge londonien fréquenté par Rattcliff, et qu'aurait pu rêver et décrire Th. Gautier. Essai intéressant de réalisme assez discret où, à des souvenirs de Berlioz et de la taverne d'Auerbach, s'ajoutent des procédés qui font penser, l'usage de la trompette avec sourdine aidant, à la musique montmartroise de M. Charpentier. Cet acte n'a qu'un défaut, c'est d'être absolument inutile.

Au troisième tableau, le plus beau, celui qui fut exécuté au Châtelet en 1895, a lieu le duel. L'apparition de fantômes trouble William Rattcliff. Il est blessé par son adversaire, qui, ayant reconnu en lui son sauveur inconnu, refuse de l'achever. Le blessé court au château de Mac-Gregor, tente d'enlever Marie, presque consentante, puis, sur le refus définitif de celle-ci, la tue et se suicide ensuite.

En écrivant la musique de cette œuvre, le musicien a été hanté par le souvenir de *Tristan et Yseult*. Ce souvenir va parfois jusqu'à la réminiscence. De nombreux thèmes conducteurs assez expressifs ont servi de base à tout l'édifice musical de l'opéra. Il y a le thème de Douglas, joli et martial, joué par les trompettes en demi-teinte ; celui de Marie ; celui des Rochers Noirs ; celui des apparitions, etc. Le motif de William Rattcliff, le plus répété, est un peu agaçant avec la broderie incisive qui le termine suivie d'un coup de timbale. Des enchaînements d'accords mineurs par tierces majeures ou mineures donnent une couleur sombre et bien wagnérienne à tout l'ouvrage. Le motif des apparitions aussi n'est pas sans analogie avec celui de *Psyché* : « *Rappelle-toi...* » Au deuxième tableau, pendant un assez beau récit de Rattcliff, un procédé que conservera le compositeur est employé, celui de souligner le sens des paroles par des effets d'orchestre, lorsque par exemple le héros raconte qu'il s'est réjoui au chant des oiseaux ou au murmure des ruisseaux.

La mise en scène est convenable et les décors sont suffisants, malgré des arbres en zinc dont une tempête trop tranquille ne fait pas bouger une feuille, et une flore écossaise peut-être contestable. M. Delmas a créé le rôle de William Rattcliff et lui a donné un relief incroyable. Quel grand artiste, vraiment !

On trouvera peut-être que je me suis étendu beaucoup sur une œuvre de jeunesse dont les tendances et les procédés ne sont déjà plus les nôtres. Il m'a plu cependant d'y insister ainsi pour faire la contre-partie à une critique locale singulièrement partiale. L'un louange à tort et à travers, vantant la douceur de l'orchestration alors que les trombones et la petite flûte par moments font rage, couvrant la voix du chanteur, et que la grosse caisse frappée en même temps que les cymbales aurait pu être avantageusement remplacée par les deux paires de timbales dont le compositeur fait usage. L'autre, après deux auditions, est sous une impression encore sommaire et confuse et fait de grandes réserves. Il approuve la froideur du public. Je

n'y verrais pas d'inconvénients si, en retour, le même censeur ne parlait pas avec un enthousiasme calculé de « triomphe colossal » et de « chef-d'œuvre admirable » lorsqu'il s'agit de *Zaza*, de *La Tosca*, ou de *Siberia*, dans lesquelles il trouve quantité de défauts, mais qu'il qualifie de chefs-d'œuvre tout de même. S'il loue quelques parties de *William Rattcliff*, c'est avec une mauvaise humeur évidente, et il se rattrape en éreintant la pauvre Mlle Mastio, pas très en voix ce soir-là, et en vantant à l'excès le ténor que j'ai trouvé parfaitement désagréable Ce critique manque d'impartialité et de générosité et n'a décidément de royal que son nom.

*
* *

Une association « Beethoven » s'est créée sans bruit, et dans sa première séance, au coquet théâtre de l'Olympia, nous a exécuté le *quatuor* à cordes op. 35 de Haydn, le *quatuor* op. 16 et le *Clair de lune* de Beethoven. Programme intéressant et bien exécuté. Le lendemain un seul journal a rendu compte de ce concert en louant seulement les auditeurs de leur patience pour écouter pendant deux heures de la musique aussi sérieuse ! Je n'invente rien, lisez les journaux niçois du mois de janvier.

A la salle Bellet, Mlle **Ninck**, une bonne pianiste au jeu précis et brillant, et M. Ricardou, jeune et talentueux violoniste-altiste, plus à l'aise encore sur l'alto que sur le violon, nous ont donné deux séances de sonates fort agréables. Aux programmes la 2e et la 5e sonate de Beethoven, dont une, en *fa*, est très connue ; une de Mendelssohn également souvent jouée, une autre de B. Godard en *ré*. Mais j'ai particulièrement goûté la robuste sonate de Hændel, et celle de César Franck, si belle, que les deux artistes ont très bien jouées. Une cantatrice, Mlle Alice Williams, prêtait le concours de son talent délicat et de sa très jolie voix en chantant une naïve pastorale de Haydn et le *Rêve d'Elsa*, délicieusement.

Dans le désert aride des musiques qu'il nous faut subir, il est particulièrement doux de se reposer ainsi à l'ombre bienfaisante de fraîches oasis.

EDOUARD PERRIN.

COURRIER DE LYON

LES CONCERTS. — Société des grands Concerts. 3e concert de l'abonnement.
THÉATRES. — *Tiphaine*, drame lyrique de **V. Neuville**, sur un livret de **Louis Payen**. *Riquet*, ballet de **Ph. Flon**.

Une symphonie de la jeunesse d'Haydn : c'est un terrible remède contre l'amour. Cela vous décompose l'âme en une série de petites sensations naïves qui déchantent sur nos industrieuses passions. Je goûte peu les plaisanteries de l'*Adieu* (*Abschieds Symphonie*). Elles pèchent par une allure simiesque qui fait qu'on médite avec inquiétude la nature présente de son coccyx... L'*Allegro* me semble préférable !

Les chefs-d'œuvre de Mozart doivent être admirés. Il en est qui sont comme certains enfants : ils intéressent parce qu'ils ont le sourire de leur mère. (Cette fois la mère etait M. Arthur de Greef). Le concerto en *ut mineur* ne m'intéresse pas. — M. de Greef a traduit assez simplement les *Arabesques* perfides de Schumann et le *Caprice* de M. Saint-Saëns, sur les airs de ballet d'*Alceste*.

La vraie joie du concert était dans une introduction, excellente, aux au-

teurs contemporains. M. Witkowski débute toujours avec un rare bonheur. La *Pavane* de M. Gabriel Fauré se fait toute une petite existence de la délicate distinction de son auteur : je ne la crois pas des plus caractéristiques. Mais que dire du « morceau » suivant ?... Tant de vibrante lumière, tant de murmures irrités sur la terre chaude, un ciel qui s'écrase contre l'horizon des marais, le mystère des sources qui murmurent sous les troncs des oliviers morts : tout l'universel étonnement de la vie berce le sommeil d'un demi-dieu lascif. — Cela est beau.

Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* distend les bornes de l'ordinaire désir. Sur la pureté formelle de son rêve, à peine esquissé, se dresse, immédiat, tout l'avenir très grave des sons. — Peut-être la musique devrait mourir ? — Mais non. Bien plutôt le drame organique redescend dans le cœur des hommes et l'oubli des symphonies mystiques se fait habitude. De nouveau, sans doute, l'homme ira se nourrissant à la communion de la terre. Le temps des amuseurs n'est plus.

... Ouverture des *Maîtres Chanteurs*. L'admirable brutalité de ce génie « terminal » fait mieux concevoir l'opposition de l'avenir au passé. — Oui, toute la limpidité de nos rêves ! — La musique est au temps d'amour. « A peine refrénés les élans tumultueux de la première jeunesse... » Il lui convient d'un scepticisme profond.

M. Debussy compte beaucoup d'admirateurs ici.

*
* *

Une œuvre pure ! — une œuvre triste et sincère dans le romantisme désuet des situations. — Je me sens un peu gêné de tout le respect, de l'affection que je porte à un ancien maître.

La modestie d'un musicien vraiment rare se résigne aux curiosités du succès. Ceci n'est qu'un prélude : j'ai bon espoir que *l'Aveugle*, et *Willis*, et *le Trèfle à quatre feuilles* nous reviendront aussi de l'étranger. Et les œuvres nouvelles attendront leur tour : oratorios, drames et symphonies : il faut que toute la noble pensée de M. Neuville nous soit livrée triomphante, comme il s'est donné à nous en venant habiter la triste ville...

Sur un motif excellemment lyrique, M. Louis Payen a construit un drame que je crois intéressant.

Tiphaine est jeune, dans la rigueur de l'hiver, sous les décevantes caresses d'un vieil époux. Le seigneur Edme est un sage : il sait l'inconstance des femmes; il tente d'adoucir la nécessité des coutumes; il est bon. — Pourquoi les dames ont-elles des pages, jeunes, au pourpoint bien taillé, à la voix sympathique, au cœur faible ? — Trop longues sont les heures inutiles pour Wilfrid affamé d'amour, trop courtes sont les heures excédantes passées aux pieds de Tiphaine, blonde maîtresse. Trop bienveillantes sont les mains de la dame, qui s'attardent sur le front de l'adolescent. Ainsi naît l'amour.

Ainsi naît la haine de l'obstacle ! Le crime s'ébauche dans la poétique suggestion de ballades barbares. — Bohémiens damnés, errant dans les vallons creux, blancs de givre, un homme et deux femmes arrivent au château. Le chant de la gitane sauvage dit la loi de l'invincible amour, et son triomphe au delà des règles humaines.

Ainsi Edme meurt, frappé par Wilfrid, frappé surtout par Tiphaine qui arme la folie de son page, — et mourant, il pardonne à ses assassins. L'amante criminelle veut poursuivre son rêve exalté, mais le repentir est entré au cœur chevalier de Wilfrid. Et dans le triste chant des funérailles du maître, il se frappe et meurt à son tour... Sans but, sans avenir à son

crime, Tiphaine, folle de désespoir, couvre désespérement le cadavre des derniers baisers de sa honte.

Certaines parties de ce livret sont bien traitées : la ballade de Wilfrid au premier acte et la scène des bohémiens. Le second acte renferme les éléments de deux actes entiers : il manque d'harmonie. J'ai cependant beaucoup admiré le passage où Edme rejoint les amants qui déjà s'étreignaient, blessé, leur reproche doucement leur perfidie et leur pardonne. Il y a, tout au début, une situation vraiment shakspearienne, dans ce vieillard chancelant dressé contre les adultères, qui écrasent contre les murs leurs mains exsangues. — Plus tard le passage lointain du cortège funèbre, sous le rougeoiement des torches, ces chants douloureux qui séparent, tremblantes, les bouches pâles des amants, sont d'une heureuse invention. — On pourra critiquer quelques tournures verbales, et en particulier, l'aphorisme : « La femme est plus amère que la mort », que répètent avec insistance, tour à tour, les deux moribonds. La philosophie du théâtre se crée dans les gestes, non dans les paroles.

Quoi qu'il en soit, le musicien a réalisé une œuvre très dense, d'un wagnérisme discret qui se livre tout dans l'art suprême des transitions. Que l'on ne me demande pas s'il y a des thèmes dans *Tiphaine*, je répondrais que je n'en sais rien ; on a abusé de cette expression au point de lui ôter tout son sens. Ceci admis, on pourra reconnaître dans cette œuvre des « indices de construction musicale » qui se définissent : la Bonté d'Edme et son Amour, la Tristesse de Tiphaine, l'Exaltation passionnelle, la Haine ou le Crime, en filiation au motif des bohémiens, etc... Mais, à mon gré, la progression dramatique ne se fait nullement par l'emploi de ces « ficelles » orchestrales, mais bien par la forme organique de l'inspiration. Je m'explique. C'est le sentiment du musicien qui crée l'unité de l'œuvre.

Ce qui frappe chez M. Neuville, c'est la rapidité de son « mouvement symphonique ». Elle entraîne l'auditeur, très vite, et ralentit rarement : d'où vient qu'on ait une sensation d'amoindrissement lorsque cette hâte diminue. Ce n'est pas défaut comme on pourrait croire ; bien plus justement peut-on prétendre que l'inspiration n'est pas assez « étoffée ». Une grande lenteur dans l'action dramatique ne se peut compenser que par une minutieuse diversité dans l'action intérieure.

M. Neuville a une prédilection pour l'écriture « franckiste ». Son éducation se révèle peut-être ici. Je crois qu'il aura lieu à s'en libérer, car la scène lyrique exige des qualités plus vigoureuses Les appoggiatures « en vase clos » sont d'un maniement délicat dans le drame. Celles du prélude m'ont jeté tout droit dans *Tristan*. Et il est des surprises dont on revient difficilement.

La technique orchestrale de M. Neuville est aujourd'hui consacrée par la plupart des critiques musicaux d'Allemagne. Il est donc inutile d'en faire l'éloge ; ces gros hommes le savent bien.

Bref, cette symphonie d'un noble idéaliste console des bouffonneries italiennes ou du sucre candi des disciples de M. Massenet. J'avoue que la fortune du drame m'intéresse peu : l'œuvre arrive trop tard, trop près de *Pelléas*. — Mais elle a encore une belle carrière à fournir en combattant pour le droit divin de « Musique ».

L'interprétation est mauvaise. L'orchestre, bon.

J. R.

*
* *

La princesse Glycine, dont on célèbre les fiançailles dans l'île d'Emerande, refuse net les deux prétendants à sa main, parce que, âme sensible, elle a été touchée par la ballade d'amour du pauvre Riquet, bateleur, poète

et difforme. Glycine évanouie dans la forêt voit en rêve des couples de petits Riquets et de petites Glycines s'enlaçant et dansant autour d'elle. Enfin, une fée bienfaisante, émue par ces amours ingénues, transforme Riquet en prince charmant, et, selon un usage séculaire, tout s'arrange et finit par un mariage.

M. **Flon** a écrit sur ce scénario une musique agréable, dont les rythmes faciles bercent gentiment les auditeurs. A signaler le rêve de Glycine, d'un joli sentiment, agrémenté d'une valse lente, charmante, une mazurka, une sabotière, qui fut sabotée, selon l'expression d'un de nos confrères. Le compositeur s'est surtout attaché à mimer musicalement les gestes et sentiments des personnages ; c'est moins un ballet qu'une pantomime. J'allais oublier l'interlude symphonique séparant les deux actes, d'un phrasé très large mais un peu banal. Je reprocherais enfin une sonorité parfois excessive et peu en harmonie avec ce petit conte de fées.

Le public a pris plaisir à ce badinage. M. Flon se laissa traîner sur la scène entre la princesse Glycine, Mlle Sosso, et l'affreux Riquet, bien agréable sous les traits de Mlle Cerny.

Le lundi 29, M. **Béal** nous conviait à venir entendre M. A. Mustel et l'une de ses élèves Mlle **Neyrat**, qui donnaient une audition sur les excellents harmoniums bien connus. Je ne veux pas faire ici l'éloge de ces merveilleux instruments, assez peu connus de la masse du public ; aussi est-ce avec empressement qu'il avait répondu à l'invitation qui lui avait été faite.

Mlle Neyrat fait valoir un jeu précis et net dans le Prélude, fugue et variations de C. Franck, un menuet de Bach et la fanfare de Lemmens. Ces divers morceaux sont bien rendus sur l'instrument qui traduit les nuances les plus délicates. La personnalité et l'originalité de l'artiste peuvent s'y donner libre cours.

M. A. Mustel nous donne quelques-unes de ses compositions. Sans aucunement discuter la valeur de ces productions honorables, évidemment propres à mettre en valeur les ressources variées de l'instrument auquel était adjoint un célesta, nous eussions préféré, pour notre part, que M. Mustel qui est un virtuose nous fît entendre des pages telles que le Prélude de *Lohengrin* ou le Chœur des pèlerins du *Tannhaüser* dans lesquelles nous aurions eu l'illusion de l'orchestre.

M. G. **Beyle** chante avec goût deux mélodies, de Pouget et Guilmant. N'ayons garde d'oublier dans la partie ingrate du piano Mlle Magnin, qui fit preuve d'un talent sûr et éprouvé, mais qui dans la mélodie : « Ce que dit le silence », de Guilmant, accentua les basses de l'Erard pour des raisons qui m'échappent.

Enfin le public put apprécier toute la puissance de l'instrument dans la Marche nuptiale du *Conte d'Avril* de Widor.

Soirée agréable et peu commune où, pour notre compte, nous avons été charmés et surpris des ressources d'expression qu'offre un pareil instrument.

A. G.

COURRIER DE MANCHESTER

La soirée de cette semaine chez Richter a été consacrée à **Berlioz** : ouverture du *Roi Lear*. *La Captive*. Fragments de *Roméo et Juliette*. L'interprétation a été pitoyable. Pas plus l'orchestre que les solistes n'ont cherché à pénétrer l'esprit d'un compositeur qui ne leur est pas familier. Et ceci

nous explique pourquoi les mêmes œuvres reviennent souvent aux programmes des concerts anglais; c'est que, comme le public, les exécutants mettent longtemps à comprendre une nouvelle chose. Ils n'interprètent bien que ce qu'ils ont ressassé. O Darwin ! aurais-tu raison ?

Nous craignons aussi que le Dr Richter ne se laisse aller à quelque doux accès de *far-niente* (et c'est bien naturel, il a tant à faire !) lorsqu'il s'agit d'introduire en Angleterre quelque chose qui n'est pas allemand.

Les programmes de musique de chambre sont d'une désolante monotonie. Seul le Dr Kendrick **Pyne** à ses récitals d'orgue hebdomadaires fait consciencieusement entendre deux ou trois morceaux français. Il n'est pas toujours très judicieux dans son choix, mais sachons-lui gré de ses efforts.

ELIZABETH D'IRVEL.

COURRIER DE BERLIN

Le 27 janvier, anniversaire de naissance de l'empereur. Tous les magasins ont remplacé leurs étalages techniques par des sortes de petits autels laïques, ornés de bougies, de fleurs, de feuillages, et que domine la statue en plâtre du souverain... Sous la pluie qui ne fait pas grâce un instant, le populaire en habits de fête et les soldats en pompeux uniformes défilent et constatent que rien n'a changé dans les rites des bons commerçants berlinois.

Les Académies se sont réunies pour chanter la louange de Mozart, mort depuis si longtemps que sa réputation ne fait ombrage à personne. On remercie Dieu officiellement par un *Te Deum*... dû à la plume non moins officielle de Kiel... A cette musique... gouvernementale, combien je préfère les plantureux programmes d'un Edouard Risler offrant au public treize sonates de Beethoven (en trois séances), ou d'une Elsa Riess passant dans un seul concert une revue du lied depuis Beethoven jusqu'à Behm en passant par Brahms et Flagny et les interprétant avec piété artistique rare, ou d'une Lily Lehman, la grande doyenne des chanteuses, s'en tenant à Schumann et à Franz qu'elle rend si plastiquement que les auditeurs émerveillés voient passer devant leur imagination les délicieuses peintures qu'ont évoquées les auteurs,... de duettistes comme Franz et Magda von Dulong dont les voix se marient avec un fini d'exécution et un art de nuances tel qu'on n'en peut avoir aucune idée si on ne les a entendus.

UN PASSANT.

CORRESPONDANCE

M. Kahnt, éditeur à Leipzig, 27, Nurnbergstrasse, nous adresse la lettre suivante, que nous insérons bien volontiers :

MONSIEUR LE DIRECTEUR DU « MERCURE MUSICAL ».

Leipzig, 2 février 1906.

Monsieur le Directeur,

C'est toujours avec grand intérêt que nous lisons régulièrement le Mercure Musical, *qui nous donne des nouvelles importantes de la vie musicale dans votre pays et ailleurs.*

Dans le numéro du 1er courant nous trouvons une correspondance de la plume de votre collaborateur à Munich, M Marcel Montandon, qui dit, page 137, concernant les concerts de la Société chorale Porges :

« C'était cette fois le Prométhée *de Liszt avec la musique de scène écrite pour le* Prométhée délivré *de Herder lors de l'érection de sa statue à Weimar en 1850,* et que l'on n'entend jamais. »

Quant à cette dernière remarque, nous avons l'honneur de vous dire que M. Montandon a bien tort Heureusement le Prométhée *n'est pas oublié, mais est exécuté chaque année plusieurs fois en Allemagne et en Autriche, et ces exécutions ont toujours un grand succès Dernièrement, en décembre 1905, on l'a exécuté à Dresde ; dans cette saison on le monte à Bernburg Reichenberg et au Schlesichem Musikfest à Görlitz au mois de juin.*

Nous regrettons beaucoup qu'on ne connaisse pas cette belle musique en France, et pour l'introduire chez vous nous avons publié une édition avec paroles françaises, dont nous avons envoyé la partition pour piano et chant à M. Demets *le 17 janvier dernier, en le priant de nous prêter son assistance, attendu que nous n'avons pas de relations avec vos grandes Sociétés chorales.*

Nous vous serions bien obligés si vous vouliez bien en dire un mot dans votre revue, pour faire connaître l'édition française au public.

Recevez, Monsieur, nos salutations empressées.

C. F. KAHNT NACHFOLGER.

ECHOS

Entente cordiale. — M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, a demandé à différents chefs d'orchestre s'il fallait ou non diriger par cœur, et comment, en ce cas, on pouvait donner les départs justes dans certains cas difficiles, par exemple à la fin du Scherzo de la *Ve Symphonie* de Beethoven. Voici les réponses de deux hommes d'une autorité sensiblement égale en la matière :

« ... *Pour ce qui est du célèbre crescendo de la* Symphonie *en* ut *mineur, je compte 13 mesures pour faire signe aux seconds violons et 16 pour les premiers. J'ignore si mes confrères procèdent de la même façon, mais elle m'a jusqu'à présent réussi...* »

CAMILLE CHEVILLARD.

« ... *Ce passage ne m'a jamais semblé une difficulté de direction par cœur : quant à compter les mesures... c'est un expédient digne des chefs d'orphéons et de fanfares, mais que jamais aucun musicien n'a, je pense, songé sérieusement à employer !...* » VINCENT D'INDY.

Comment M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, fera-t-il pour s'y reconnaître ?

Avis. — Nous recommandons particulièrement à nos lecteurs les concerts de Mlle Thérèse Roger, de MM. Feuillard et Willaume, de M. Théo Delacroix, et de M. Julius Isserlis, jeune et prodigieux pianiste russe. (*Voir le Calendrier des concerts.*)

Le Havre. — Un groupe d'artistes peintres, sculpteurs, musiciens, d'architectes, de littérateurs et d'amateurs d'art, attirés par une sympathie commune pour les tendances artistiques modernes, vient de se fonder dans notre ville, dans le but de faciliter les manifestations d'art personnel en organisant des expositions d'art, des concerts de musique de chambre, et des conférences de vulgarisation artistique.

Le Conseil de direction est présidé par M. Choupay, architecte en chef de la ville du Havre, avec pour secrétaire M.-G. Jean Aubry et pour trésorier M. J. Ausset.

Lyon. — Mlle Andrée Lorec, des Concerts Colonne, vient d'interpréter avec beaucoup d'agrément et de goût les *Chansons canadiennes*, si joliment harmonisées par notre spirituel collaborateur Emile Vuillermoz.

Quatuor Parent. — Les *Miroirs*, de M. Ravel, seront joués par R. Viñes à la séance du 2 mars.

Auditions d'élèves. — A la salle Pleyel, le 27 janvier, première matinée donnée cette saison par les cours Chevillard-Lamoureux. Séance consacrée à la musique allemande.

Il faudrait citer tous les numéros de cet intéressant programme, car la plupart de ces jeunes interprètes sont plus que des élèves, mais des artistes.

Notons Mlle Delcourt, le magnifique contralto qui obtint un triomphe mérité avec *Actus tragicus*, de Bach — Mlle Labarthe, superbe interprétation du grand air d'*Obéron* — Mme Hermann, absolument parfaite dans des mélodies de Brahms. A remarquer un intéressant fragment du *Freyschütz*, par Mlles Perillard et Pelette. L'air de la *Fête d'Alexandre*, par Mme Fernand Depas. Puis de ravissantes mélodies de Félix Weingartner par Mlles Emma Grégoire et Bertha Haas.

Nous oublions encore de très bons numéros...

L'excellent professeur, Mme C. Chevillard, communiqua une émotion profonde à tout son auditoire avec *Wonne der Wehmut*, de Beethoven, *Pauvre Pierre*, de Schumann, et *Le pèlerinage de Kevlar*, de Félix Weingartner.

Il n'est pas possible de joindre à une parfaite science vocale plus de simplicité d'interprétation et d'intensité de sentiment.

On reconnaît la belle école d'art pur et vrai qui a déjà formé des élèves tels que l'admirable interprète du *Faust* de Schumann : M. Louis Frolich, devenu précieux collaborateur comme professeur aux cours Chevillard. N'oublions pas de noter le grand succès remporté par l'archet de maître de M. Hermann, dans *Passacaglia* de Händel ainsi que celui obtenu avec une de ses élèves du cours d'accompagnement dans un *Allegro* de Mozart.

A de tels artistes s'adjoint un merveilleux collaborateur, l'accompagnatrice Mme Madeleine Raff, de qui nous avions applaudi des élèves du cours de piano.

Le sottisier musical. — « Le programme comportait un concert où des artistes de haut talent ont charmé l'assistance. Mlle de la Rouvière a interprété merveilleusement les morceaux suivants :

« Ouverture de *Léonore* de Beethoven, *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy, *L'Absence*, de Berlioz, et *Phydilé* de Duparc.

« Après le concert, un orchestre de 50 exécutants, sous l'habile direction de M. Witkowski, a entraîné danseurs et danseuses dans des tourbillons de valse folle et jusqu'à une heure avancée de la nuit, cette fête s'est prolongée. » — L'*Express de Lyon*, 28 janvier 1905.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

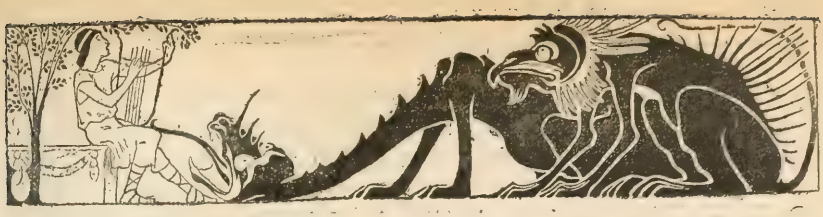
Camille Saint-Saëns : *La Danse macabre*, Petite partition d'orchestre, Paris, Durand et fils.

CALENDRIER DES CONCERTS.

15 *février.*	Salle Erard.	**M. Isnardon** (élèves).
—	Salle Pleyel 4 h.	**Instruments à vent.**
—	Salle Pleyel 9 h.	**Mme Jane Arger.**
16 *février.*	Salle Erard.	**Mme Marty.**
—	Salle Pleyel.	**Mme Alice Goguey.**
17 *février.*	Salle Erard.	**Mme Th. Roger.**
—	Salle Pleyel.	**Société Nationale.**
—	Agriculteurs.	**M. Julius Isserlis.**
18 *février.*	Salle Erard 2 h.	**Mme Girardin-Marchal** (élèves).
19 *février.*	Salle Erard.	**Mme Veyron Lacroix.**
—	Salle Pleyel.	**M. Joseph Debroux.**
20 *février.*	Salle Erard.	**MM. Feuillard et Willaume**
—	Salle Pleyel.	**M. David Blitz.**
21 *février.*	Salle Erard.	**M. Victor Staub.**
—	Salle Pleyel.	**Mme Monteux-Barrière.**
22 *février.*	Salle Erard.	**Société chorale d'amateurs.**
—	Salle Pleyel.	**M. Daniel Herrmann.**
23 *février.*	Salle Erard	**Mlle Capoccetti.**
—	Salle Pleyel.	**Mme M. Bétille.**
24 *février.*	Salle Pleyel 2 h.	**Mme C. Chevillard** (élèves).
—	Salle Pleyel 9 h.	**Mlle H. Laye.**
—	Salle Pleyel 9 h.	**Mlle d'Albas et M. J. Dumas.**
25 *février.*	Salle Erard 2 h.	**M. Dimitri** (élèves).
26 *février.*	Salle Erard	**Mme Schultz-Gaugain.**
—	Salle Pleyel.	**M. Théo Delacroix.**
28 *février.*	Salle Erard.	**Mlle Henriette Picot.**
—	Salle Pleyel.	**M. F. Mazzi.**
—	Salle Pleyel.	**Quatuor Calliat.**

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



PAROLES SUR CLAUDE DEBUSSY [1]

Devant un programme qui promet d'aussi rares merveilles, je serais impardonnable de faire durer votre attente. Et d'ailleurs les œuvres que vous allez entendre n'ont besoin, pour être senties, de nulle exégèse préventive ; il n'est point nécessaire d'en isoler et d'en étiqueter avec minutie les motifs caractéristiques, puis de faire jouer par avance le mécanisme de leurs combinaisons, renversements et travestissements variés. Leur beauté est toute en elles-mêmes, et non dans le calcul, la préméditation et la théorie ; on peut les goûter sans rien savoir des intentions de leur auteur, ni de ses opinions philosophiques, esthétiques et sociales, et je crois même sans rien connaître de la musique : il suffit pour cela d'un cœur pur et d'une oreille sincère. Je n'ai donc pas la prétention de me faire votre guide, de dicter vos jugements et de solliciter vos impressions ; je veux seulement essayer de saisir, et de dégager en quelques mots l'esprit général d'une œuvre dont un heureux choix d'exemples et un heureux concours de talents va vous permettre d'apprécier les vertus essentielles.

Cet esprit peut se définir d'un mot, que j'ai un plaisir singulier à prononcer aux jours où nous vivons : c'est un esprit de liberté. Mais ce mot lui-même demande quelques éclaircissements, car il prête à bien des méprises. Nous sommes accoutumés de confondre liberté et révolution. Nous croyons volontiers que seule la lutte contre une obligation acceptée jusque là

(1) Prononcées le 6 février, avant le concert donné par Mme Camille Fourrier avec le concours de Mlle Lucienne Bréval et de MM. A. Delacroix, Jean Perier, A. Petit et R. Viñes.

témoigne de notre indépendance, et que l'homme libre ne peut être qu'un destructeur. La liberté dont j'entends parler ici n'a que faire de défier des maîtres qu'elle ne connaît pas, ou de ruiner une autorité dont elle n'est pas craintive, n'y ayant jamais été asservie. La musique de Claude Debussy ne vous montrera rien des sombres ardeurs, des protestations, provocations et revendications d'un Berlioz ou d'un Hugo, deux révolutionnaires qui n'ont passé leur vie à maudire la tradition classique que pour n'avoir jamais pu se soustraire à sa tyrannie. Tout est spontané ici ; rien n'est imposé, rien n'est interdit ; nulle profession de foi, nul principe absolu, nulle doctrine. Et de là cette première conséquence, que la laideur est bannie.

Il arrive fréquemment en effet, dans la laborieuse musique de nos jours, que l'auteur a l'air de dire : « Je vous demande bien pardon ; ce que je fais là n'est pas très beau. Croyez bien que je m'en rends compte tout comme vous. Mais il faut absolument que j'amène ici mon second thème par-dessus le premier ; et s'ils jurent et sacrent d'être ensemble, je n'y puis rien changer. Et ici je sais bien que la présence de cette note fait crier furieusement un accord qui sans elle serait assez harmonieux. Malgré tout mon désir de vous être agréable, je ne la retirerai pas cependant. Car ma trente-neuvième mesure serait alors en tout semblable à la soixante-dix-septième ; chose que mon esthétique m'interdit formellement. » Vous ne trouverez rien de tel chez Debussy. Lorsque deux thèmes ne sont pas faits pour s'entendre, il les laisse courir chacun de son côté ; et si un accord doit se répéter, il ne le défigure pas pour éviter le reproche de monotonie. Aucune règle ne peut justifier à ses yeux une difformité ; il n'est pas une note, pas une mélodie, pas une sonorité dont il n'exige, avant de l'admettre en son œuvre, la plus parfaite euphonie. C'est pourquoi sa musique ne fait jamais mal ; elle peut affliger les cœurs, non les oreilles, et garde jusque dans le deuil le plus profond un air non pas certes de joie, mais je dirais volontiers de bonheur, en entendant par ce mot non l'heureux concours des événements, mais, comme les Anciens, l'heureuse disposition d'une âme bien née, dont la souffrance encore est harmonieuse et douce, plus touchante par cela même qu'elle ne nous fatigue pas de ses cris.

C'est en effet, et avant tout, une musique bien née que la musique de Debussy. Elle a reçu en partage une grâce ingénue, et son regard est celui des yeux de Mélisande, ces yeux plus purs que les yeux d'un agneau, où l'on dirait que les anges du ciel célèbrent sans cesse un baptême. Et il n'en pouvait être autrement, la liberté, telle que je l'ai définie, étant le privilège exclusif des âmes très élevées. De même en effet qu'une

morale rigoureuse, armée de commandements précis, est nécessaire au commun des hommes, et devient inutile seulement à qui trouve en soi des motifs de bien agir en toute occasion, de même les règles de l'art, au lieu de gêner le travail créateur, le simplifient au contraire, une fois passé le premier apprentissage, et le mettent à la portée des esprits ordinaires en diminuant la part de l'invention personnelle. Dire qu'un sonnet sans défaut vaut seul un long poème, c'est répéter une solennelle absurdité. Trois strophes d'une forme personnelle sont capables de beautés bien plus hautes que celles d'un sonnet, parce qu'elles donnent vie à un rythme nouveau. Et pareillement, en musique, la fugue d'école, malgré sa réputation terrifiante, est un exercice très facile ; il existe, et en nombre, d'honorables professeurs, directeurs ou anciens directeurs de conservatoires qui se sont illustrés aux concours par des fugues parfaites, et n'ont jamais pu écrire une seule ligne de musique réelle; c'est que pour satisfaire aux règles de ce genre il n'est pas besoin d'être musicien; il suffit de posséder un certain métier qui travaille de soi-même, et, si on lui confie un motif, rend une fugue avec son contre-sujet, ses expositions, divertissements et strettes aux places légitimes. Les formes moins scolastiques, telles que la sonate, présentent déjà plus de difficultés en raison même de la tolérance de leurs lois; encore le plan général est-il déterminé d'avance, et il est possible, avec un peu de goût et beaucoup de travail, de terminer une sonate ou même une symphonie sortable; je veux dire ni meilleure ni pire que celles qui naissent et meurent presque chaque jour autour de nous. Mais ce qui sera toujours impossible, sauf aux authentiques enfants d'Harmonie, ce sera d'écrire valablement une musique libre, comme celle de Claude Debussy ; une musique qui se joue à sa guise, tantôt dans la sage probité de la gamme diatonique, tantôt dans les délicates atténuations du chromatique, ou dans la lumière égale de ces gammes à grands intervalles dont les asiatiques *Pagodes* vous offrent un miraculeux exemple; une musique qui tresse avec des quintes, des septièmes, des neuvièmes, et autres intervalles plus insolites, mais également naturels, une harmonie toute fraîche, et qui enfin, rebelle aux segmentations du développement classique, fait sortir les motifs les uns des autres par une sorte de germination, comme les magiciens de l'Inde font naître d'une graine, en quelques instants, une plante entière avec ses fleurs et ses mille rameaux. Ce qu'il faudra ici, c'est autre chose que de la science, et plus que du goût; c'est un instinct si délicat, une si sûre et profonde intuition, qu'on peut sans crainte parler de génie : une telle musique devra être faite de génie, ou

n'être pas. Son auteur puise à même la nature; aucune règle ne lui garantit l'unité ou l'efficacité de son œuvre; mais un pouvoir divinateur lui révèle à tout instant l'affinité secrète qui unit une note à une note, un accord à un accord, une mélodie à une mélodie. Ainsi entendue, la musique est l'art des relations mystérieuses et des correspondances inexpliquées; elle se voue à un perpétuel sortilège et assume un pouvoir magique que Debussy lui confère en effet. Nul homme ne s'est jamais révélé plus apte à entendre les voix de la nature et à démêler ses vastes harmonies, bruits confus pour le reste des mortels; nul n'a vécu en communion plus intime avec l'univers.

Et c'est pour cela que les spectacles naturels sont si merveilleusement évoqués par lui, jusqu'en leurs plus fugaces apparences et leurs plus délicats reflets; c'est pour cela aussi qu'ils ne lui donnent jamais de terreur. Vous allez en avoir un exemple frappant dans ce troisième tableau de la *Mer* qui sera exécuté à la fin du concert d'aujourd'hui. Le sujet de ce tableau est une tempête, mais remarquez ce titre : *Dialogue du Vent et de la Mer*. C'est que là où nous ne percevons qu'un fracas gigantesque et étourdissant, Debussy entend une conversation, un colloque de voix surhumaines qui restent harmonieuses en leur tumulte, et rient et se lamentent tour à tour. Il ne faut donc pas, comme on a fait, lui reprocher de ne pas avoir peint une mer assez effrayante. Avoir peur, c'est ne pas comprendre ; l'initié ne peut connaître la peur; les éléments sont ses amis, et il s'aventure fraternellement parmi leur apparente colère.

Avec la même tranquille assurance, la même tendresse à la fois pieuse et familière, vous le verrez descendre dans les ténèbres, pour lui lumineuses, du monde intérieur. Ecartant le vain appareil de nos conventions, de nos raisonnements arbitraires et de nos devoirs factices, il va jusqu'aux solitudes où règne l'instinct plus sûr que la raison, où vit notre âme véritable, cette âme dont le langage naturel, comme l'a vu Mæterlinck, est le silence; et de ce silence il fait une musique. Telle est, vous le savez, la beauté unique, inespérée et inoubliable de *Pelléas*, que le musicien a su y exprimer justement ce qui ne pouvait se dire, et nous rendre partout sensible et présent le mystère des consciences. Vous retrouverez cette beauté dans toutes les œuvres où il aura voulu traduire des sentiments humains. L'une vous donnera la mélancolie intense qui saisit l'âme devant un coin de paysage très simple : l'ombre des arbres dans la rivière embrumée. Une autre, *Hommage à Rameau*, dira la pieuse admiration du maître d'aujourd'hui pour son lointain précurseur, et ce « tombeau en musique » est digne d'être comparé, pour sa tristesse sereine, aux plus belles

offrandes funèbres que l'art grec nous ait laissées. Ailleurs, dans les *Chansons de France*, vous reconnaîtrez la grâce un peu raide et le demi-sourire légèrement contraint d'âmes gauches encore, et pourtant très raffinées. Les *Chansons de Bilitis*, toutes païennes, vous peindront la volupté de l'attente, plus douce encore que le plaisir, ou le rêve ardent et fou d'un mysticisme charnel, fait pour émouvoir jusqu'en ses racines tout être digne du nom de vivant. Ailleurs enfin, dans les *Chevaux de Bois*, ou dans l'*Isle Joyeuse*, ou dans cet extraordinaire *Mouvement*, vous serez ébloui d'une joie dont le secret semblait bien perdu pour nous : celle des Faunes dansants au soleil ou des Nymphes qui s'ébattent, insoucieuses du Satyre.

Je crois avoir assez montré qu'une telle musique a le droit d'être libre, et de se montrer infidèle aux conventions les plus respectées jusqu'à ce jour, en y comprenant celles de la gamme diatonique, qui est comme le symbole religieux de la musique d'Europe, de l'harmonie traditionnelle, qui en figure la morale, et du développement classique, qu'on en pourrait appeler la puérile et honnête civilité. Elle a ce droit, parce que sa fantaisie n'est du tout arbitraire, mais exprime de primordiales vérités, inaccessibles à l'entendement humain; par elle nous sont révélées et la vie des choses et notre propre vie. Elle nous ramène à un état d'innocence, de pureté et de limpidité absolues, où la notion même du mal n'existe pas encore, aucune règle n'ayant été imposée. « Avant la faute », telle pourrait être sa devise, et tel est le sens des mystères musicaux qui vont être célébrés devant vous. J'espère qu'en raison de sa bonne volonté, vous n'en voudrez pas trop à l'indiscret causeur qui vous a retenus aux portes de ce Paradis terrestre.

LOUIS LALOY.

PENSÉES D'AILLEURS

CONVERSATIONS

LE SPECTATEUR.

Toujours les mêmes enthousiasmes ?

LE CRITIQUE.

Je soutiens ma lutte loyale pour mes principes.

LE SPECTATEUR.

Loyale envers qui ?

LE CRITIQUE.

Envers le beau.

LE SPECTATEUR.

Qu'est-ce que le beau ?

LE CRITIQUE.

Dans mon cas, le beau c'est la musique que nous sommes convenus d'appeler bonne, autrement dit la musique d'un niveau supérieur.

LE SPECTATEUR.

La musique n'existe pas.

LE CRITIQUE.

Comment cela ? Êtes-vous sourd ?

LE SPECTATEUR.

Pas tant que vous.

LE CRITIQUE.

J'admets que la musique ait bien des défaillances, mais enfin, la preuve qu'elle existe, c'est que nous l'avons imaginée.

LE SPECTATEUR.

C'est ici votre erreur ; vous ne l'avez pas imaginée. Vous avez trouvé par hasard des instruments que vous avez perfectionnés et vous avez fait de la musique pour les instruments.

Tous les jours il y a eu plus d'instruments divers, et tous les jours il y a eu de nouveaux amalgames de ces instruments, et votre musique est une science d'expérimentation instrumentale. Sans le piano il n'y aurait pas eu de traits, de roulades rapides, sans les voix il n'y aurait pas eu de contrepoint. C'est comme si je disais que Dieu existe parce qu'on a fait des bonshommes en bois ou peint un œil dans un triangle. Si la musique existait, vous n'auriez pas besoin de la faire, vous auriez à la trouver et vous devriez la chercher. Mais c'est par la voie expérimentale, en commençant par un chalumeau à quelques trous, ou par quelques prières psalmodiées que vous êtes arrivés à vos grandioses cacophonies, et ce que vous appelez musique n'a abouti qu'à des instruments.

LE CRITIQUE.

C'est par intuition de la musique que le pâtre a eu l'idée de souffler dans un roseau.

LE SPECTATEUR.

Cela se peut, comme il se peut aussi qu'ayant produit un son, soit par désœuvrement, soit pour imiter quelque cri de bête, il ait voulu renchérir.

Mais en admettant un cas d'intuition, il ne suit pas qu'il ait plus reproduit la musique que l'œil dans le triangle ne reproduit Dieu.

Ceci est un symbole, me direz-vous ; la musique sans doute aussi ?

La preuve qu'elle est très factice, c'est que vous avez dû en créer toutes les lois, lesquelles lois n'étaient pas plus tôt appliquées qu'il a fallu les modifier, sinon les changer radicalement.

De même que le langage et l'ouïe sont les plus grandes barrières entre les hommes parce qu'ils empêchent leurs âmes de communiquer intuitivement, de même la musique après laquelle vous courez vous empêche de reconnaître ou d'entendre la vraie.

LE CRITIQUE.

Maintenant mettez-vous pour une fois sur mon plan et

admettez que nous ayons de la musique, me blâmez-vous d'y défendre mes idées ?

LE SPECTATEUR.

Je trouve que vous n'avez ni tort ni raison, car — il n'est pas besoin de vous le dire — cela ne sert à rien et vous êtes libre d'employer votre temps à votre guise.

LE CRITIQUE.

C'est que, bien au contraire, la lutte sert à quelque chose ; l'on arrive à diriger sensiblement le goût du public.

LE SPECTATEUR.

Quel avantage y a-t-il à cela pour vous ou pour le public ? Car vous devez admettre que la musique est une distraction, et du moment qu'elle atteint ce but, elle n'a par elle-même pas d'importance. Que vous importe qu'un monsieur ayant faim mange un morceau de pain ou une pomme de terre ?

LE CRITIQUE.

L'avantage, c'est d'arriver à développer au plus haut point la musique, les facultés latentes chez les musiciens et à les faire avancer, aidés par la bonne volonté du public qui n'entrave plus le progrès par la force d'inertie.

LE SPECTATEUR.

Quel avantage voyez-vous encore à cela ?

Car, encore une fois, c'est vous qui entravez alors la musique dite mauvaise, et vous transférez simplement le succès d'un musicien à un autre.

LE CRITIQUE.

L'avantage suprême de trouver des sensations de plus en plus raffinées et intenses.

LE SPECTATEUR.

C'est ici votre grande erreur et c'est ici que je vous attendais. Les sensations sont en nous et ne viennent pas du dehors. L'instrument exotique n'a qu'une valeur approximative. L'homme qui *aime* une valse d'orgue de Barbarie est plus grand que celui qui *admire* une symphonie de Beethoven. Nous cherchons au loin les sensations et les moyens de les produire, alors qu'elles sont là tout près de nous et que nous ne voulons pas les voir. Car tout est en nous et tout vient de nous. Redevenons comme les petits enfants. Non, les rythmes

et les battements de mains des sauvages ne sont pas des choses barbares, mais peuvent être aussi bien le foyer d'une belle émotion. C'est à nous de voir la beauté et la grandeur dans une chose simple, et ce n'est pas en empilant des mélodies les unes sur les autres que vous ferez une musique plus rapprochée de votre âme. Nous nous éloignons de nous-mêmes en courant après ce que nous croyons être la clef de la sensation toujours suraccrue. La clef est dans notre cœur. Ouvrons nos oreilles à la séduction d'un timbre, d'un rythme de trois notes, d'un air dans la gamme à cinq tons.

Dans la nature, la limite des choses est embrouillée et confuse ; il faut rester dans le milieu pour garder une forme. Les demi-tons sont des intervalles trop petits, et déjà nos oreilles perverties demandent les quarts de ton. Que dirait-on d'un architecte jetant à la ronde de son édifice des pierres de plus en plus espacées pour simuler le relâchement dans la vibration des atomes à mesure que l'on s'écarte du centre ?

Restons près du corps. La complication ne mène à rien dans la musique, parce qu'elle ne rayonne pas autour d'un centre, mais marche dans une direction. On peut toujours partir, mais on n'arrive nulle part.

Vous êtes destinés à d'éternelles circonvolutions. Vous accumulez des dissonances, et vous n'êtes pas encore arrivés à faire celles de vos ancêtres en musique. Celles-là choquent encore beaucoup d'entre vous. Et lorsque vous y serez, ce sera probablement la tierce majeure qui retombera au rang de dissonance, ce qui ne serait pas si illogique, étant donné qu'un des premiers harmoniques d'*ut* est *si* bémol, et un des premiers harmoniques de *mi* naturel, *si* naturel, si le mot « dissonance » n'était dépourvu de sens dans le système musical.

Du temps de Mozart on se mouvait au milieu d'accords parfaits, puis une dissonance passagère venait émotionner d'une agréable surprise ; tout se calmait de nouveau, et l'on retrouvait avec délices le flot de consonances. Maintenant c'est la même chose à l'envers. On se meut dans un flot charmeur de dissonances (toujours dans la vieille acception du mot), et un accord parfait vient surprendre avec un petit choc inattendu, puis on se laisse aller de nouveau dans la nébuleuse reposante.

Au lieu de s'ingénier à produire du bruit, on devrait chercher le silence. On le trouve parfois au milieu d'un grand lac, et encore n'est-il que relatif. Mais lorsqu'on a goûté à ses délices d'infinité, que peut-on rêver d'autre ?

Oui, la vraie musique c'est peut-être le silence absolu.

ARMANDE DE POLIGNAC.

LE DICTIONNAIRE

« Je vous ai convoqués, Messieurs, commença le président de la docte commission, pour vous soumettre un cas de conscience. Depuis que la Chambre syndicale des Beaux-Arts nous a confié le colossal labeur d'un grand Dictionnaire biographique et critique des musiciens français des XIXe, XXe et XXIe siècles, notre tâche s'est poursuivie sans incidents. Grâce à votre science éclairée et à vos patientes recherches, chaque article de cette énorme encyclopédie musicale fut rédigé sans discussion, et nous venons d'épuiser la lettre A avec une rapidité inespérée. Mais l'excellence de notre méthode et le précieux appoint de vos collaborations ne sauraient écarter de notre route tous les obstacles inhérents à une aussi grandiose entreprise. Avec la lettre B les difficultés commencent. Je viens de collationner les rapports que vous m'avez remis lors de notre dernière séance, et j'en ai été si profondément troublé que j'ai cru de mon devoir de vous réunir et de provoquer une discussion immédiate sur un article litigieux.

Je vous rappelle que le dernier ordre du jour comportait les recherches habituelles de biographie, de critique musicale et psychologique, de bibliographie et d'iconographie sur le nom BERLIOZ, Louis-Hector, 1803-1869. J'avoue avoir été surpris dès l'abord en recevant d'énormes rapports et dossiers sur un auteur totalement oublié et dont, à ma connaissance, je n'ai jamais entendu exhumer une seule œuvre par nos Syndicats orchestraux. Mais la lecture de vos notes ne fit qu'augmenter ma stupeur et me démontra l'urgence de mettre en commun vos lumières sur cette étrange question. Je résume le résultat de vos recherches. Berlioz (Louis-Hector) serait un compositeur de l'école dite « romantique », qui florissait il y a bientôt trois cents ans. Les œuvres et la personne de ce musicien semblent avoir provoqué pendant tout le XIXe siècle un indiscutable mouvement de curiosité et d'intérêt. Un nombre incalculable de volumes, d'études et d'articles fut publié à l'époque sur cet auteur dont nous nous expliquons mal l'importance. L'abondance inouïe de ces documents nous a permis de ressusci-

ter cette figure oubliée et d'en réaliser une saisissante évocation. Mais les résultats de vos travaux sont parfois contradictoires. Certains d'entre vous ne sont pas éloignés de tenir ce Berlioz pour un compositeur injustement méprisé ; d'autres affirment que les textes ont été mal interprétés et que Berlioz fut un littérateur d'imagination assez puissante pour qui la musique ne fut qu'un passe-temps d'amateur; d'autres estiment que ce fut simplement un mauvais plaisant, ce que nos bons aïeux appelaient un « humoriste », une sorte de plaisantin à froid, un mystificateur de génie, tournure d'esprit assez fréquente en ces temps heureux. Enfin, quelques-uns assurent que Berlioz n'a jamais existé et ne veulent voir dans cet étonnant fantoche qu'un symbole, un héros de légende, un être représentatif et allégorique, une figure artificielle autour de laquelle on s'est plu à concrétiser tous les traits du tempérament « romantique » et qu'on s'est peu à peu habitué à traiter en créature vivante et non en entité, ainsi qu'il en advint par exemple à Don Quichotte et à Hamlet, prince de Danemark.

Dans ces conditions, il m'était impossible d'inscrire immédiatement le nom de ce Berlioz dans notre encyclopédie qui, aux termes du règlement que nous avons adopté, ne doit comprendre que des compositeurs d'indiscutable valeur et ayant collaboré de façon effective à la vie musicale de leur siècle. Je vous soumets donc ce conflit imprévu, et, pour éclairer le vote que vous serez appelés à rendre à la fin de cette séance, je déclare la discussion ouverte. »

Le président s'étant rassis, un membre de la commission, homme court et replet, demanda la parole et proféra d'une voix lente : « Je crois, mes chers collègues, répondre au sentiment général en m'étonnant de voir imposer à notre activité un sujet aussi mesquin que celui qui nous est actuellement soumis. Il est indiscutable que ce Berlioz reste pour l'univers entier un inconnu et que sa médiocrité certaine n'a pu résister à l'épreuve du temps. Je propose donc d'écarter purement et simplement de nos travaux ce personnage de trop petit renom et de passer à l'ordre du jour. »

Quelques marques d'approbation soulignèrent cette déclaration; mais un vieux musicologue se leva et laissa tomber de sa longue barbe blanche les paroles suivantes : « Je supplierai, au contraire, mes chers collègues de vouloir bien accepter la tâche pénible dont on veut les décharger. Cette personnalité de Berlioz a tenu une assez grande place dans l'histoire du XIXe siècle. Le nombre des volumes amoncelés autour de ce nom vous l'a déjà prouvé et mes documents personnels confirment cette thèse. Mon grand-père fut un des élèves préférés du vieux

Maître Maurice Ravel qui ne s'éteignit qu'en 1978, chargé d'ans et d'honneurs. Par lui il toucha à toute l'histoire du xxe siècle et de la fin du xixe. J'ai réuni tout un dossier de ses souvenirs intimes et j'ai pu me rendre compte que non seulement le musicien qui nous occupe aujourd'hui a réellement existé, mais qu'il a tenu, à son époque, un rang sinon mérité, du moins très considérable. Nous avons donc, me semble-t-il, le devoir de soumettre à un examen approfondi ses titres à l'immortalité. »

Le président mit aux voix les deux propositions et, après quelques hésitations, celle du vieillard chenu fut adoptée à mains levées.

Un des rapporteurs prit alors la parole. Petit et maigre, il essuyait nerveusement son binocle pour permettre à son œil d'atteindre sur son pupitre quelques notes que sa myopie lui rendait cruellement inaccessibles.

« Messieurs, dit-il, cette question Berlioz est des plus complexes. Les documents innombrables que nous possédons sur cet homme étrange sont rédigés dans un esprit dont nous ne pouvons comprendre les tendances. J'ai compulsé de copieux ouvrages de certains critiques de l'époque, nommés Jullien, Hippeau, Tiersot, Prodhomme, etc., et j'ai été stupéfait de l'indulgence systématique de leurs monographies. Toutes les productions musicales de ce Berlioz sont déclarées géniales. Chaque note, chaque modulation est commentée et vantée avec un luxe de détails qui est la chose la plus bouffonne du monde. Les mots de sublime, de colossal, de titanesque et de fantastique sont les moindres épithètes décernées à cette musique rudimentaire dont la maladresse et la ridicule enflure leur échappèrent toujours. Bien plus, la vie privée de leur héros leur fut prétexte à tresser le laurier triomphal. Les moindres actes de son existence sont détaillés avec un enthousiasme si disproportionné à son objet qu'on croit rêver en lisant ces apologies démesurées. Ce Berlioz, qui était le type le plus accompli de ce que nos grands-pères appelaient un « arriviste » ou un « bluffeur », avait eu le soin de décrire sa vie dans plusieurs curieux volumes et avait composé des Mémoires dont la lecture est singulièrement instructive. Le mensonge intéressé y éclate à chaque ligne, les contradictions y fourmillent et la réclame la plus éhontée s'y étale au grand jour. Quelle que soit l'admiration que pouvait soulever la musique de ce singulier personnage, il semble bien que son caractère ne pouvait inspirer que le mépris. Il n'en fut rien cependant. Berlioz fut traité en enfant gâté, et ses pires défauts furent toujours excusés avec bonhomie par ces biographes amènes et bénisseurs. Lorsque le peu scrupuleux individu était pris en flagrant délit d'imposture, c'était son mensonge qui

devenait respectable et la vérité qui avait tort ! L'un de ces critiques imprimait lyriquement que les mensonges berlioziens « étaient plus vrais que la précision sèche à laquelle se condamne l'historien » ! On devine à quelles paradoxales extrémités pouvait conduire une attitude aussi agenouillée et une aussi enfantine dévotion. Les résultats en furent surprenants. Si l'on se reporte aux journaux de l'époque on voit le nom de Berlioz sur tous les programmes des concerts. Un de ses opéras qui se nommait, je crois, « Faust damné », ne quittait presque jamais l'affiche et le public acceptait sans protester cet éclatant triomphe de la médiocrité. Bien plus, une sorte d'attendrissement pieux entourait la mémoire de cet homme qui récolta dès ses premiers pas dans la carrière musicale des succès inouïs et qui eut la suprême habileté de se poser en génie méconnu et persécuté. On le crut sur parole et on s'efforça de réparer la prétendue injustice de ses contemporains. J'ai voulu, par curiosité, Messieurs, relire quelques-unes de ses partitions. Vous ne sauriez croire quelle maladresse et quelle ignorance s'y décèlent. Il est inimaginable que ces productions de mauvais amateur aient trouvé grâce devant une génération aussi férue de technique musicale que l'était celle de 1910. Songez, Messieurs, que c'est à cette époque que se donnaient ces délicieuses vieilleries qui ont nom « Pelléas et Mélisande » de Debussy ou « Ariane » de Paul Dukas. N'est-il pas affligeant de penser que ces aimables partitions, qui arrivent encore à nous charmer aujourd'hui par leur grâce désuète, voisinaient avec ce grossier « Faust damné » sans soulever de protestations ? On ne peut expliquer une telle anomalie que par la pression formidable exercée sur toute une nation ingénue par les panégyristes exaltés de Berlioz et par les adroites légendes qu'il eut le soin astucieux d'attacher à son nom. Il faut faire la part, en effet, de l'état des esprits vers la fin du XIXe siècle. Un fond d'impérialisme persistait dans l'âme de nos bons ancêtres peu familiarisés encore avec la liberté. Une secrète indulgence pour les dictateurs avilit longtemps, vous le savez, l'âme française aujourd'hui si magnifiquement affranchie. Berlioz avec sa musique vulgaire et gesticulante, et son attitude soignée de demi-dieu crucifié, avait toutes les qualités requises pour être un grand dominateur de foules. Ainsi s'explique, à mon avis, la vogue injustifiable dont ses œuvres continuèrent à jouir jusque vers 1930 et l'oubli soudain et définitif dans lequel elles tombèrent après cette date. Ce musicien médiocre et intrigant a épuisé de son vivant sa part de gloire ; après lui, ses partisans ont prolongé le malentendu le plus longtemps possible ; nous n'avons donc plus à nous occuper d'une renommée aussi vaine et aussi

artificielle, et je vous propose de refuser une place dans notre glorieux reliquaire aux restes méprisables d'un art moins digne d'admiration que de pitié ! »

Et, polissant son binocle d'un pouce satisfait, le maigre orateur se rassit en promenant sur l'assistance incroyablement lointaine et distante le regard brouillé et inexpressif de ses prunelles fatiguées.

Mais l'indulgent vieillard dont le grand-père avait connu Ravel demanda la parole et dit :

« J'approuve entièrement, Messieurs, le rapport de mon honoré collègue ; mais je viens vous demander d'en atténuer légèrement les conclusions. Ce n'est pas qu'une sympathie bien ardente m'attire vers ce Berlioz dont on vient de vous dessiner la déplaisante silhouette, mais je voudrais lui voir réserver un autre sort que celui de l'exclusion pure et simple de notre encyclopédie. J'ai déniché un vieil ouvrage, aujourd'hui introuvable, qui traite toute cette question Berlioz avec une souveraine maîtrise. Il est intitulé « La jeunesse d'un romantique » et signé Adolphe Boschot. Ce livre est prodigieusement attachant. C'est le seul qui ait introduit dans le débat des éléments de vérité. C'est lui qui a jeté bas l'échafaudage de mensonges dont Berlioz avait étayé le monument fragile de sa gloire. C'est lui qui a osé dévoiler les bassesses de l'homme et les vilenies de l'artiste. C'est un livre bienfaisant. Je sais ce que vous pouvez me dire : « il ne faut pas chercher l'homme derrière l'artiste », et vous avez parfaitement raison. C'est un préjugé ridicule que celui qui consiste à étendre à la vie privée d'un poète, d'un sculpteur ou d'un musicien la sympathie née au contact de leurs œuvres. Il est absurde d'exiger d'un harmoniste délicat des mœurs exquises, et le fait d'exprimer les entrailles des tubes de couleurs sur une palette inspirée ne réclame pas impérieusement la coexistence de profondes qualités morales. Je ne donnerai donc pas dans ce travers ; mais je prétends que certains traits de caractère peuvent spécialiser très nettement le tempérament d'un artiste et en permettre l'analyse. C'est ainsi qu'il n'est pas indifférent d'apprendre de mon vieil auteur que Berlioz était rempli de fourberie, n'hésitait pas devant le chantage et que ses élans et ses explosions d'enthousiasme cachaient un sens pratique très rassis et un souci constant de ses intérêts matériels. Il est indispensable, pour juger certaines de ses compositions de prétendue « passion volcanique », de ne pas ignorer que ces pages brûlantes ne sont écrites ni avec du sang ni avec des larmes, comme le prétendait leur auteur, mais résultent d'un patient pot-pourri de vieux manuscrits d'école astucieusement soudés par un monsieur pratique qui voulait tirer parti de tout.

La fausseté prodigieuse de cet homme a pénétré trop profondément son art pour que l'on puisse dissocier résolument sa vie privée de son œuvre : l'une explique l'autre. Il faut, paraît-il, en vouloir à l'époque plus qu'à l'artiste : ces romantiques furent, dit-on, des gens de mentalité très troublante. Amoureux de grands gestes d'héroïsme, de panache, de passion et d'idéal surhumain, ils apparaissent comme des êtres assez peu recommandables, égoïstes, vains et férocement attachés à leurs intérêts. Berlioz les résume tous, et voilà pourquoi je viens vous proposer de lui faire une place dans notre Dictionnaire à titre d'individu représentatif d'une espèce. Ne lui faites pas l'honneur d'un grand article, mais renvoyez-le à l'appendice, au milieu des noms des caricaturistes, facteurs d'instruments et autres personnalités ayant appartenu par quelque côté à la vie musicale d'autrefois. Ainsi, je crois, nous aurons été justes envers sa triste mémoire ! »

Le président ayant consulté l'assemblée, la proposition du vieux musicologue fut adoptée à l'unanimité et la séance fut levée.

Émile Vuillermoz.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Le 14 février, aux éclats de rire de nos « honorables », le député Jumel a haineusement bavoché sur un admirable poème d'Henri Bataille, pour prouver que M. Albert Carré avait raison de ne pas jouer la pièce de M. Sylvio Lazzari.

Ce musicographe, payé par nous, contribuables, à raison de 25 francs la journée, n'a pas manqué de sertir dans son discours, si j'ose m'exprimer ainsi, le truisme cher aux sots : que l'Opéra-Comique fut, est et doit être le « rendez-vous de toutes les jeunes filles, le dernier salon où l'on cause (*sic*) et où l'on fait des mariages ». (*Journal officiel*, page 750.)

Il s'est trouvé un orateur (si j'en crois le *Temps* du 16 février) pour répondre à ce nigaud : « Je voudrais vous demander si l'Etat subventionne des théâtres pour qu'on y représente des œuvres d'art ou bien pour distraire et fiancer les vierges de la bourgeoisie. Et si l'Opéra-Comique doit être, par définition, un théâtre blanc, comment M. le sous-secrétaire aux beaux-arts souffre-t-il qu'on nous y présente régulièrement les aventures d'une fille à soldats ? Je me permets de dénoncer à M. Dujardin-Beaumetz cette pièce immorale qui montre aux jeunes filles que la vertueuse Micaëla est dédaignée, tandis que tous les hommes adorent l'impure Carmen. J'appelle aussi votre attention sur le fait suivant. M. Albert Carré fait répéter en ce moment une œuvre tirée de l'*Ahprodite* de Pierre Louys. J'admire ce roman et me réjouis du prochain spectacle qu'on nous promet. Je ne crois pas cependant qu'il soit destiné aux jeunes filles qui sont le souci de M. Jumel. »

De cette séance lamentable, quelques détails sont à retenir. M. Carré a été convaincu par M. Levrault :

1° D'avoir reçu une pièce de M. Lazzari et de ne l'avoir pas jouée, disant pour toute réponse : « Que M. Lazzari me fasse un procès ! »

2° D'avoir reçu une pièce de M. Auguste Chapuis et de ne l'avoir pas jouée, disant pour toute réponse « qu'il ne peut dépenser 80.000 fr. à la monter. » (*Journal officiel*, pages 747 et 748.)

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

Pour me punir d'avoir précisé ces faits, M. le Directeur de l'Opéra-Comique émit jadis la prétention (qu'il ne soutint pas longtemps) de me demander 100.000 francs de dommages-intérêts.

Cet homme est ami des gros chiffres. J'en trouve la preuve dans ce paragraphe de l'*Officiel* (page 747) : « M. Carré a casé toute sa famille, qui touche une somme totale de 130.000 francs. Mme Carré, qui touchait autrefois 600 francs par mois, en touche aujourd'hui 6.000... »

Je n'aurais jamais cru l'*Officiel* si intéressant !

WILLY.

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard : La *Cloche fêlée* de M. **Pécoud**; *les Nocturnes*, de **Cl. Debussy**. — Concerts Colonne : Mme **Wanda-Landowska** ; *Jour d'été à la montagne*, de **V. d'Indy**. — Concerts du Conservatoire : **Hillemacher** et **Balakirew**. — Société Nationale : **Marcel Cahey**, **G. Corbin** et **Albert Roussel**. — Mme Jane **Arger**. — Société Philharmonique. — Matinées Danbé : M. Miguel **Llobet**. — Concerts Barreau. — M. **Reitlinger**, M. Ed. **Bernard**.

Après la sombre *Ouverture* de *Coriolan*, la *Symphonie* en *mi bémol* de Mozart est toute lumière. Et comme cet orchestre est plus près du goût moderne, avec ses fraîches couleurs, que celui de Beethoven ! De notre ciel aussi les nuages se sont enfuis, et la musique, longtemps troublée et morose, a retrouvé cette joie candide que Mozart eut justement en partage. Elle commençait à renaître déjà chez César Franck, mais retenue encore par le scrupule, et coupée de douloureux retours sur la misère humaine : de là ces inflexions chromatiques, si touchantes, où l'on voit plier la mélodie comme un rameau trop frêle pour la charge de ses fleurs.

Tel est le caractère des *Variations symphoniques*, jouées par M. Cortot avec une délicatesse extrême et une simplicité trop cherchée pour que j'en sois ému. Mais le public juge autrement et prodigue ses rappels. Il se montre bienveillant aussi pour le poème symphonique de M. **Pécoud**, la *Cloche fêlée*, inspiré par un lugubre sonnet de Baudelaire : c'est une œuvre intéressante, dont le thème unique est assez habilement varié et coloré par l'orchestre ; mais je n'y découvre rien de bien personnel. Espérons mieux de M. Pécoud, dont le nom paraît pour la première fois sur un de nos programmes dominicaux. Les *Danses polovtsiennes* du *Prince Igor* terminaient le concert ; je retrouve dans les premières l'inspiration mélancolique de Borodine, agrémentée d'une fort jolie couleur orientale ; mais le charme se perd, lorsque interviennent les cuivres, sur un rythme à trois temps syncopé : peut-être aussi Rimsky-Korsakof, responsable de l'instrumentation,

a-t-il fait trop de bruit à cet endroit. Ces danses ont été jouées aux concerts Colonne, il y a quelques années ; il me semble qu'elles comportaient alors un chœur, dont j'ai regretté l'absence.

Quant au *Prélude* de *Parsifal*, il ne me donne plus que des joies tout intellectuelles, la musique de Wagner ayant épuisé sur moi son pouvoir. J'aime donc mieux transcrire ici ces lignes gracieusement communiquées, et que je trouve fort judicieuses :

Lumière éclatante, temple sonore et grandiose où chantent les chevaliers du Graal. Déjà l'exaltation mystique passe et nous fróle. L'âme se soulève, s'élargit, plane plus haut que la terre avec ses enchantements, ses forêts et ses plaines... Et là-haut c'est bien le vide, l'immensité et l'infini ; mais nous n'avons point trouvé Dieu. Le sentiment religieux de Parsifal *serait-il donc factice, ou trop positif et trop restreint, inspiré des rites et de l'histoire, non de l'Idée ?*

Ah ! ces trompettes qui clament un dramatique élan de pensée surhumaine donnent-elles l'intensité de l'adoration comme les voix mystiques qui psalmodient, dans le crépuscule des cloîtres, les mélopées primitives ?

Au concert du 18, M. Chevillard nous rendait les trois *Nocturnes* de **Debussy** (*Nuages, Fêtes, Sirènes*) ; et même il nous les promet encore pour le 25. C'est là une générosité inaccoutumée, dont il faut le remercier à deux genoux, et que le public d'ailleurs a largement récompensée de ses acclamations : à quoi M. Chevillard répond en s'inclinant de droite et de gauche; puis, comme l'enthousiasme ne se calme pas, et qu'un grand nombre d'auditeurs demande la reprise du second de ces chefs-d'œuvre, il va s'asseoir, indifférent, parmi son orchestre, avec l'air de dire : « Enfants ! Aurez-vous bientôt fini ? » Taciturne pasteur des violons et des flûtes, économe surintendant de musique, capitaine morose, mais au fond débonnaire, du régiment des sons, il ne faut pas nous en vouloir, si, après de tels enchantements, nous ne nous connaissons plus. Ces *Nocturnes* ne sont comparables à nulle autre musique : poèmes des lumières aériennes, ils nous ont ouvert, sans effort, sans que nous nous en doutions presque, les portes invisibles du rêve ; délivrés des chaînes de la vie matérielle, dévêtus de notre corps, nous allons sur les routes du ciel : les blancs nuages sont nos frères, et leur âme mélancolique prend la voix du cor anglais qui chante, bercé par les violons. Puis, ce sont des fêtes plus folles et plus douces à la fois que toutes celles de la terre : une ronde passe et repasse, sous de joyeuses lumières qui palpitent comme des étoiles ; les danseurs imaginaires n'ébranlent point du pied les planchers de l'air, et voici qu'ils s'élancent en bonds étincelants ; mais un mystérieux cortège traverse le bal, et semble entraîner les rayons dans les plis sourds des robes de pourpre et des brocarts d'or entrevus... Et c'est enfin, sous la nuit transparente, le mystère mouvant de la mer, et le bruissement mélodieux des vagues où flottent les appels, inflexions alanguies, des lointaines Sirènes. Ici il faut bien que je dise que les Sirènes ont chanté beaucoup trop fort, et plus en filles du Rhin qu'en voix de l'Océan : ce qu'il fallait, c'est un murmure épars, venu on ne sait d'où, peut-être de l'horizon voilé de lune, et qu'on épie avec émoi, et qui s'évanouit à l'instant même où l'on croit le saisir ? D'autres détails aussi seraient à relever : des duretés dans les *Fêtes*, matérialisées à l'excès, et privées par là de la tendresse qui subtilement se mêle à leur joie ; et, dans les *Nuages*, un mouvement peut-être un peu rapide, et un quatuor à cordes notablement trop vigoureux. Mais cette musique est si belle, et elle est écrite avec des sonorités si heureuses et si fraîches, que son charme triomphera toujours : en supposant même qu'on y mît de la mauvaise volonté, on ne pourra priver ces mélodies de leur accent, ces harmonies de leur persuasive ampleur, ni cet orchestre de ses couleurs délicates et si nettes à la fois. Et toujours, dès les premières notes, nous serons gagnés et ravis :

c'est une fée qui vient à nous, et s'empare de notre vie sans que nous songions même à la défendre, car elle la divinise à son image.

Je n'ai pas du tout envie de parler du reste du concert. Je cède à cette envie, en ce qui regarde les *Récits de guerre et d'amour*, de **J. Jemain**. Le public a passé sous silence cet essai malheureux ; j'imiterai sa sagesse et son humanité. Le *Concerto* de **Castillon** est une œuvre honorable, point déplaisante, mais dénuée de toute originalité. Il convient de déplorer la mort prématurée de l'auteur. S'il eût vécu, aurait-il écrit des chefs-d'œuvre ? Soyons généreux, et accordons-lui du moins un cénotaphe d'admiration. Mlle **Selva** a fait valoir de son mieux une partie de piano assez bavarde et qui m'a paru longue, malgré une forte coupure dans le finale. J'espère qu'après le grand succès qu'elle a remporté, nous la verrons reparaître au concert Chevillard, et cette fois avec une œuvre plus digne de son admirable talent.

Et voilà que je n'aime plus autant *Chéhérazade*, de Rimsky-Korsakof. Est-ce le voisinage des *Nocturnes ?* Mais j'ai senti, surtout dans le premier et le dernier morceau, une vulgarité de thèmes et une platitude d'harmonies qui m'affligent. Je sais bien que l'orchestration sauve tout cela ; mais j'aimerais mieux qu'il n'y eût rien à « sauver », et que cette musique fût égale à elle-même en toutes ses parties. Et vraiment n'y avait-il pas autre chose à tirer de cet Orient qui n'est peut-être pas tout entier en rutilances de cuivres et en blancheurs de marbres, mais possède aussi quelque chose qu'on pourrait appeler : une âme ? La musique de Debussy, même en l'exotisme des *Pagodes* ou de la *Soirée à Grenade*, va toujours jusqu'à l'âme : je veux dire qu'elle affirme une manière personnelle de sentir. Les Russes s'en tiennent trop souvent à l'éclat extérieur, et se contentent d'idées médiocres ou banales.

LOUIS LALOY.

*
* *

Au *Concert Colonne* du 11 février, après une vibrante exécution de l'ouverture de *Léonore* (no 3), M. Colonne exécuta avec un orchestre réduit *Siegfried-Idylle*, anthologie délicate et finement nuancée des principaux motifs se rapportant au jeune héros dont Wagner fit le parrain de son fils. Encore que le développement purement symphonique de thèmes arrachés à leur vie dramatique ne soit pas le propre de Wagner, on ne peut se montrer insensible à la tendresse infinie et à l'amour paternel dont Wagner enveloppa cette idylle où est résumée toute la vie joyeuse et pure du fier enfant des bois. M. **Enesco**, dont on jouait pour la seconde fois la symphonie en *mi bémol*, se fit applaudir comme violoniste dans une suite de Bach qu'il joue avec toute la puissance, la sérénité et le calme qu'exige cette musique, à la ligne sévère et à l'inspiration magnifique. Doué d'une qualité de son splendide, il sut éviter ce que certaines doubles cordes ont souvent dans Bach de cruel à l'oreille, et son succès fut du meilleur aloi. La seconde audition de sa symphonie fut d'ailleurs un triomphe. L'orchestre, plus sûr de soi, exécuta avec une fougue intense cette œuvre aussi largement pensée par un cœur vibrant et sincère que solidement écrite par une main en pleine possession de la technique orchestrale. Si l'exécution par M. Breitner de la *Fantaisie* de Schubert n'offrit rien d'intéressant, le *Chant d'Automne*, de M. Guy Ropartz, dont c'était la première audition, fut justement goûté par sa sobriété voulue et l'harmonisation puissante d'une mélodie aux contours sévères, mais que M. Daraux chanta avec une mollesse insigne, lui enlevant ainsi une grande partie de son charme. Le concert se terminait par les deux chefs-d'œuvre de la musique descriptive moderne. Le *Prélude*

à l'après-midi d'un Faune et les *Impressions d'Italie*, aux moyens si différents, mais à la puissance d'évocation également intense, furent également acclamés avec ardeur, bien que l'œuvre de Charpentier eût bénéficié d'une exécution sensiblement meilleure, grâce à son tempérament violent, mieux en rapport avec celui d'un orchestre façonné par l'exécution des œuvres de Berlioz.

A la séance du 18 février, M. Enesco triomphe encore une fois avec la *Chaconne* de Bach, dont l'exécution fut merveilleuse. Quelques enthousiastes réclamèrent un *bis* que d'autres auditeurs désapprouvèrent violemment, et M. Enesco se contenta de saluer et de rentrer dans la coulisse. Ceci prouve que nous n'avons pas encore atteint le degré d'endurance des Berlinois, qui firent *bisser sept fois*, si l'on peut s'exprimer ainsi, ladite *Chaconne*. Il est vrai que c'était Ysaye qui la jouait. Fluette en sa robe de velours noir, avec de vaporeuses manchettes de dentelle blanche, faisant la révérence avec son plus gracieux sourire, Mme Wanda **Landowska**, descendue d'un pastel de Latour, s'assit devant un Pleyel béant qui semblait vouloir l'engloutir, releva ses manches, plongea son fin minois sur le clavier, et le *Concerto en mi bémol* de Mozart commença sa théorie variée de gammes, traits et trilles de tout genre. Ce fut quelque peu somnolent, car messieurs les concertophobes du poulailler, pour ne pas être tentés de faire de la peine à une si gracieuse personne, allèrent sur le balcon fumer une cigarette en contemplant la Seine. Nul sifflet ne choqua les oreilles de la petite marquise qui salua, resalua et s'en fut telle un sylphe. On attendait avec impatience l'œuvre nouvelle de M. **d'Indy**, dont la production a toujours le mérite de s'être en quelque sorte imposée au cerveau de son auteur dont la conscience artistique est au-dessus de tous les éloges. Quand on descend la vallée du Rhône, après la splendide végétation qui entoure Lyon et va jusqu'à Valence, la nature commence à se dessécher. Les derniers contreforts des Cévennes qui plongent jusque dans le fleuve s'escarpent, ne se couvrent plus que de maigres broussailles dorées où chantent les cigales. Au sommet se dressent quelques tours en ruines dominant des vallées profondes, et l'azur du ciel découpe brutalement la silhouette de quelques pins au feuillage toujours vert et qui semblent jaillis du sol plus pour compléter le paysage que pour donner une ombre bienfaisante. Le soleil flamboie, la nature est en feu, et c'est le Midi qui s'éveille robuste et puissant. Voilà la montagne chère à M. d'Indy, où il place Fervaal et dont il dépeint la vie profonde et magnifique dans son *Jour d'été à la Montagne*, triptyque ardent où il mit toute son âme de montagnard, toute sa sensibilité d'artiste et toute sa science de parfait compositeur. Sur de longues tenues de violon, l'accord parfait d'*ut* mineur s'élève grandiose, et c'est l'*Aurore* qui s'élève, apportant la vie à toutes choses. La nature s'éveille, et une large mélodie exposée sous la forme d'un triple canon évoque l'ample poésie de ce magnifique spectacle. Le *Jour* est venu et les violons chantent à 6/4 la joie de vivre sous le beau soleil en jouissant de tout ce qui nous entoure. Pour caractériser cette joie on entend de la vallée monter les danses de ceux dont les plaisirs sont plus matériels ; puis un roulement de tonnerre que je ne m'explique guère, et le thème du début revient. Le *Soir* venu, la fraîcheur apparaît, et la vie, jusqu'alors un peu extatique, devient animée et joyeuse. Mais au soir nous devons élever notre pensée et remercier la Nature de ses bontés : une mélodie franchement grégorienne nous invite à ne point nous abandonner totalement à l'ivresse de vivre, et l'œuvre s'achève sur les magnifiques harmonies du début. Ainsi chaque jour la terre accomplit le même cycle. Cette œuvre, d'une haute tenue, d'une instrumentation merveilleuse, remporta un franc succès. Un auditeur qui, probablement, préfère les *Impressions villageoises* de M. Théodore Dubois, hasarda un timide sifflet et consacra ainsi

l'œuvre nouvelle. *L'après-midi d'un Faune* ne souffrit point de ce voisinage, mais la *Symphonie en* la *mineur*, de M. Saint-Saëns, ne fut admirée que pour la prodigieuse adresse de son auteur.

CH. CHAMBELLAN.

*
* *

Je voudrais bien savoir pourquoi la *Symphonie en* ut *majeur* de Mozart porte le titre de *Jupiter-symphonie*? Dans le programme du conservatoire il est dit sérieusement que « par son premier allegro, *Jupiter-symphonie* « justifie son nom. Le thème initial fait exploser des sonorités puissantes, « des traits brefs, violents, qui évoquent, semblerait-il, les gestes impérieux « du Maître de l'Olympe. » C'est beau, la littérature ! Quoi qu'il en soit, malgré ces indications... précises et, comme adjuvant, une bonne volonté à toute épreuve, je n'ai rien vu de tout cela dans le début. Par exemple, la fougue juvénile de Mozart s'y donne libre cours et se double, il me semble, d'une certaine ironie dans le *finale* qui est franchement amusant. Cet entrain et cette sève de jeunesse empêchent de trop remarquer l'absence de l'émotion ou ce qu'elle a de superficiel. Mais que cette musique « poudrée » convient donc bien aux abonnés : ils jubilaient !

Ils jubilaient moins, par exemple, à la 1re audition de la troisième partie de *Loreley*, de MM. P. et L. **Hillemacher**. Avaient-ils tout à fait tort?

La légende de M. Eugène Adenis nous montre Loreley, « la fée du Rhin, « exerçant sur tout être et sur toute chose, par la magie de ses chants, une « attraction fatale. Les navires qui descendent le fleuve se brisent infailli- « blement sur la roche... L'amour d'un chevalier qui se donnera corps et « âme à l'enchanteresse a seul le pouvoir de conjurer à jamais ses sortilè- « ges... Par une nuit d'étoiles, au milieu du concert des voix de la nature, « l'étudiant Heinrich, séduit par la fée, s'avance pour s'unir à elle... Elle « le fascine, l'attire... Il tombe dans ses bras... Alors glissant lentement sur « l'eau, elle l'entraîne dans l'abîme... »

Sourdines aux cordes, harpe, cors bouchés, voix de la nature, — le Printemps, la Nuit, la Forêt... — couleur mystérieuse, frémissement des violons à l'aigu, chant séducteur de Loreley, chant passionné de Heinrich et... Mme Mellot-Joubert entraînant M. Plamondon disparaissent dans la coulisse. Ils ne tardent heureusement pas à venir tranquilliser le public en saluant. Enfin, l'œuvre a été admirablement exécutée et assez bien accueillie.

Première audition d'une *Cantate en l'honneur de Glinka*, de **Balakirew**. J'aime moins cette cantate que d'autres œuvres du même auteur ou de certains de ses compatriotes; mais elle est cependant intéressante. Comme presque toutes les œuvres de l'école russe, elle est construite sur des thèmes populaires nationaux dont l'un, celui qui suit les deux premières strophes du chœur, a une franche couleur orientale: absence de *sensible*, harmonisation *modale*. Notons en passant, parmi les moments intéressants, celui où le chœur de femmes se réunit au chœur d'hommes, après le solo. Il n'y a pas dans cette œuvre les rutilances d'instrumentation que l'on rencontre chez Rimsky-Korsakof et bien d'autres de la même école, mais le sujet ne les comportait pas : elles auraient été déplacées.

Elles auraient été déplacées aussi dans la *Fuite en Egypte*, 2e partie de l'*Enfance du Christ*, et pour les mêmes raisons. Berlioz l'a bien compris et s'est transformé pour écrire cela. Ce n'est plus le romantisme exagéré parfois de la *Fantastique* ou de la *Damnation de Faust*, mais bien une simplicité pleine de charme, une candeur et une naïveté délicieuses. Les auditeurs, émus par cette musique sereine et cette atmosphère biblique, redemandèrent le *Repos de la sainte Famille*.

Mentionnons rapidement l'exécution de la *Danse macabre*, de Saint-Saëns, trop connue pour qu'il soit utile d'insister, et celle de l'admirable ouverture d'*Euryante*, de Weber, que je préfère (est-ce à tort ?) de beaucoup à celle du *Freischütz*.

Adresser des louanges à l'orchestre serait superflu, tout le monde connaissant sa valeur. D'ailleurs, comment ne serait-il pas excellent avec un chef aussi éminent que M. Georges Marty, dont la direction si précise et si souple à la fois donne des exécutions pleines de vérité et de couleur?

Louons, pour terminer, les chœurs, excellents dans Balakirew aussi bien que dans MM. P.-L. Hillemacher et dans Berlioz, et les non moins excellents solistes, Mme Mellot-Joubert et M. Plamondon, qui se sont vaillamment acquittés de leur tâche.

Au programme de la *Société Nationale* trois premières auditions : œuvres de MM. Marcel Labey, Albert Roussel et G. Corbin.

Les trois mélodies de M. **Labey** sont des pièces bien intéressantes et pleines de recherches.

J'aime surtout la *Chanson du rayon de lune*, qui contient nombre de véritables trouvailles et où il y a des passages exquis. Mais, comment M. Labey a-t-il pu écrire de la musique sur des vers de Maupassant ? Il me paraît, et pas à moi seul, que si Maupassant fut un vigoureux écrivain et un styliste remarquable, il eût mieux fait de ne jamais écrire de vers. Aussi, si la chanson du rayon de lune paraît un peu longue, c'est à Maupassant qu'il faut s'en prendre et non à M. Labey, puisque, d'après une telle poésie, il a écrit une pièce délicieuse.

La deuxième mélodie, *De sa grande amie*, écrite sous des vers de Clément Marot, me plaît beaucoup aussi par sa teinte légèrement mélancolique, mais elle ne me paraît pas valoir la première, bien qu'il y ait, comme dans celle-là, des choses charmantes.

Charmant aussi par sa couleur générale est le *Rondel* sur la poésie si connue de Charles d'Orléans. Néanmoins j'aime moins cette pièce que les deux premières. Mlle Jeanne Bertaux a interprété ces mélodies avec une sobriété n'excluant pas (loin de là !) le charme, et un art parfait.

Des mélodies de G. **Corbin** je dirai peu de chose, sinon que leur originalité et leur intérêt me paraissent contestables, et que je préfère les vers d'A. Samain à ceux d'H. Vacaresco. Et cependant il y a de bonnes choses dans ces mélodies ; aussi bien elles furent excellemment chantées par Mme Camille Fourrier.

Quelque chose de plus qu'intéressant, à mon humble avis, ce sont les pièces pour piano de M. Albert **Roussel**. La première, *Danse au bord de l'eau*, est absolument exquise de rythme et de poésie, pleine de sonorités délicieuses, ainsi que la *Promenade sentimentale en forêt*. Celle-ci évoque les mille bruits de la forêt, si chers à l'artiste : légère plainte du vent dans les feuilles, lointains appels d'oiseaux se répondant d'arbre en arbre, frémissement des ruisseaux sous les mousses ; tout cela, enveloppé d'une atmosphère de mélancolie douce comme celle que crée un souvenir aimé. Je prie le lecteur de m'excuser si je fais de la littérature, mais la faute en est à M. A. Roussel ; il n'avait qu'à ne pas écrire des choses si exquises.

Quant au *Retour de fête*, c'est une pièce gaie, pleine d'entrain parfois, toujours avec des recherches de sonorités, vers la fin notamment. Autant que l'on peut les juger à une première audition, sans les avoir lues, ces pièces me paraissent écrites pour le piano d'une façon un peu « orchestrale ». Cela n'a qu'un défaut, celui de rendre l'interprétation plus délicate et plus difficile.

Cela est toutefois bien égal à Mlle Blanche Selva, qui a joué ces œuvres d'une façon merveilleuse.

Le concert avait débuté par le *Quatuor* de Chausson (inachevé), interprété par MM. N. Lejeune, Claveau, Englebert et de Bruyn. Il se termina par une ovation à Mlle Selva, après la *Sonate* de P. Dukas au service de laquelle elle mit son immense talent. Cette œuvre, admirable comme architecture, est d'un aspect un peu rébarbatif, par ses proportions et parfois ses harmonies franchement désagréables, surtout dans le finale animé ; mais des exécutions semblables ne seraient pas loin de vous faire changer d'avis.

C. DE MALARET.

Erratum. — Dans mon dernier compte rendu (*Mercure musical* du 15 février, page 168), le nom de M. Jongen a été répété par une erreur typographique, à la place de celui de M. Chaumont, violoniste. Rendons à César...

N'est-ce pas encore un signe des temps musicaux, enfin venus, que ce raffinement dans la composition des programmes? Une saison entière, un concert entier se consacre à l'évocation d'un maître : nous avons des sociétés Bach et Beethoven. Et des cantatrices-artistes (il y en a) révèlent leur goût dans la délicatesse de leur choix; le 6 février, rue d'Athènes, c'était Mme Camille Fourrier qui résumait, en deux heures, « l'Œuvre de Claude Debussy », cet *original*, discret, sauvage, indifférent aux bruits de la ville et peu satisfait de hurler avec les loups wagnériens, indépendant comme son faune sous les forêts innocentes et novateur, en effet, sans être un révolté romantique... Le 15 février, chez Pleyel, c'était Mme Jane **Arger** qui consacrait sa soirée d'art à Schubert.

Schubert! Beethoven lui reconnaissait « l'étincelle divine » et passait des heures absorbées sur ses compositions... Au temps du romantisme français, le puriste Eugène Delacroix le reléguait parmi les *rêveurs* dont la tristesse perpétuelle est « l'école de l'amour malade » : l'élégie nous inonde... et Delacroix s'inquiétait; mais quand Adolphe Nourrit, qui fut le premier à faire passer le *lied* du salon au concert, révéla Schubert aux Parisiens, encore novices, de la saison 1838-39, le romantique Hector Berlioz comprit mieux ce qu'il y avait d'universel génie sous cette candeur très-allemande. Schubert est un élégiaque; mais son élégie a des sourires, et des finesses, et des rayons, et, souvent, des lueurs tragiques : témoin le poème *automnal* de la *Symphonie inachevée* de 1822... Un Obermann y passe, invisible et présent.

Le Schubert des 603 *Lieder* est aussi poète que fécond : son accent personnel est inoubliable. Le sentiment s'y drape dans la plus belle forme : on dirait, plus d'une fois, d'un Mozart romantique.

Après Beethoven, auteur éloquent des *Six chants religieux de Gellert* (op. 48, 1803) et du *Cycle à la Bien-Aimée absente* — ou *lointaine* (op. 98, 1816) — que la belle voix profonde de Jan Reder chantait le même soir à l'*Ecole d'Art* de la rue de la Sorbonne — avant le Schumann, intimiste inspiré, de l'*Amour d'un poète* et de l'*Amour d'une femme*, — Franz Schubert a laissé trois grands *Liederkreis : La Belle Meunière, Le Voyage d'Hiver*, et ce qu'on appelle *Le chant du Cygne* : trois cycles de couleurs bien tranchées.

Ce sont les vingt morceaux de *La Belle Meunière* (*Die Schöne Müllerin*, op. 25, 1823) qu'avait choisis, pour honorer Schubert, l'exquise Mme Jane Arger. Blanche et blonde, et fluette comme une figurine de Tanagra, de Myrrhina plutôt, qui s'animerait délicatement pour consacrer sa grâce à la gloire des maîtres, l'interprète de Schubert a des intentions, des intonations, des nuances de diction tout à fait personnelles; et sa voix expres-

sive a détaillé l'espoir, le triomphe, la jalousie du jeune meunier sentimental qui redoute le beau chasseur... *Le Chasseur* (nº 14) a précisément obtenu les honneurs du *bis*, avec sa prestesse de chanson populaire et de scherzo spirituel.

Par la suggestion de cette jolie voix, qui pénètre et qui prononce, la route s'ouvrait mélancolique et lointaine, comme sous les grands arbres centenaires du vieux De Marne... L'atmosphère s'emplissait d'espoirs et de soupirs... Et le tic-tac du moulin se rythmait sur la limpidité jaseuse du ruisseau, sous les doigts de l'excellent accompagnateur, M. Bonnal. La cantatrice, au texte allemand, avait préféré la traduction très musicale de Mme Chevillard. Nous n'avons pas perdu le moindre mot de ces morceaux dont la reprise et la forme ne sont point bannies ; ce n'est pas un médiocre éloge !

Deux quatuors prime-sautiers du maître prolixe encadraient la résurrection trop brève de la *Belle Meunière* évoquée par un artiste.

RAYMOND BOUYER.

Soirée un peu terne le 23 janvier, à la *Société Philharmonique*. Beaucoup moins de monde qu'aux concerts précédents, peut-être en raison du froid que le *Rotterdamsche-Trio* semblait avoir apporté dans ses bagages. Cependant Mme Boyé-Jensen possède une voix remarquable non seulement par son timbre et par son étendue, qui est d'une homogénéité parfaite, mais surtout par la facilité avec laquelle cette voix est émise : sans nul effort et sans fatigue aucune, ce qui double le plaisir de l'auditeur. Mme Boyé-Jensen nous fit entendre plusieurs lieds dont l'un : *La Mort et la jeune fille*, de Schubert, — d'une rare intensité d'émotion — fut redemandé. Le trio de Rotterdam subissait-il ce soir-là l'influence de la température extérieure ? C'est ce que j'ignore. Mais j'ai trouvé que dans le trio en *fa* mineur op. 65 de Dvorak et dans le trio en *si* ♭ op. 97, de Beethoven, leur interprétation, par ailleurs très correcte, manquait de chaleur, de vie et surtout de relief. Je ne doute pas que MM. A. Verhey, L. Wolff et J. Mossel ne soient d'excellents et consciencieux artistes fort appréciés dans leur pays ; mais pour nous, Français, leur jeu manque de cette fougue et de cette vivacité si chères à notre tempérament.

C'est pourquoi nous avons été heureux, le 30 janvier, de réentendre le *Quatuor de Paris*. Je n'insisterai pas aujourd'hui sur les qualités de cet admirable ensemble, vous ayant dit, il y a peu de temps, tout le bien que j'en pensais. Nous eûmes donc du quintette à cordes, avec 2 altos, en *sol mineur*, de Mozart, et du sextuor à cordes, avec 2 altos et 2 violoncelles, en *sol*, de Brahms, une exécution délicieuse et étincelante, grâce à M. Hayot et à ses partenaires que secondaient pour la circonstance MM. Pierre Monteux et Louis Fournier.

A ce même concert, M. R. Plamondon, de sa belle voix très pure et si agréable, chanta dans le meilleur style un air de *Joseph* et un air de la *Création*. Ces différents artistes, y compris Mme Boyé-Jensen et le trio de Rotterdam, reçurent du public le meilleur accueil et furent maintes fois rappelés.

Parmi les lecteurs du *Mercure musical* il en est certainement qui ont entendu M. Miguel **Llobet**, le guitariste virtuose. Ceux-là ne trouveront pas surprenant que je dise combien j'ai été intéressé et émerveillé par ce surprenant artiste.

Avec lui, la guitare n'est plus cet instrument que l'on connaît, propre seulement à accompagner la voix. Tout comme un piano, la guitare devient sous les doigts de M. Llobet capable de faire entendre à la fois un chant et son accompagnement. Et n'allez pas croire qu'il y ait quelque sécheresse

dans ce chant. Au contraire, c'est d'un velouté, d'un lié aussi savoureux que sur tout autre instrument. L'on dirait d'un clavecin entendu à distance, mais un clavecin d'un timbre particulier. C'est dans une *Gavotte* de Bach que le virtuose s'est fait entendre, et aussi dans *Granada* d'Albeniz et *Caprice arabe* et *Jota* de Tarrega. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il fut chaleureusement applaudi et acclamé. Sachons gré à M. Luigini de l'avoir mis au programme de la *Matinée musicale* du 24 janvier, et regrettons que M. Miguel Llobet n'ait pas l'occasion de se faire entendre plus fréquemment.

JEAN POUEIGH.

Concerts Barrau du 15 février. — Malgré les naïvetés de sa mimique agressive, je veux croire que M. Svirsky n'a assommé que son Pleyel. Le public a été plus résistant et ces bourrades ont paru le divertir. Il ne m'en coûte pas de louer d'ailleurs sans autre réserve une brillante exécution du *Saint François de Paule marchant sur les flots* de Liszt, qui évoque les thèmes de Parsifal. — Mme Espinasse a dit et presque chanté un *Roi des Aulnes* qui serait, d'après le programme, « une esquisse de Beethoven » et où sa voix dut se contrefaire pour mimer à toutes les octaves d'impossibles dialogues. Elle a eu des accents simples et émus dans *Près de ma tombe obscure*, qui est certainement de Beethoven. — Le Quatuor Capet a eu toutes les délicatesses dans le 17e quatuor de Mozart, dont le menuet est exquis.

M. **Reitlinger** est un trop rare pianiste, qui semble révéler à regret un jeu admirable de décision et de netteté. Il a exécuté, en se jouant, l'éblouissant et raffiné *Francesca* de Widor, et *Badinage* (ô ironie !), arrangement ingénieux, très musical même de Godowski, où deux études de Chopin chevauchent de front dans un galop parallèle et fantastique. — M. Fauré accompagnait trois exquises mélodies de lui, chantées par Mme I. Philipp. Il ne pouvait souhaiter d'être interprété par une voix plus enveloppante, avec un charme plus discret et contenu.

Enfin, mais par ordre de date, un excellent musicien, M. Edouard **Bernard**, a fait applaudir dans l'*Impromptu en* sol, de Schubert, et dans la *Mazurka*, de Chopin, un mécanisme admirable et de bien intelligentes recherches de sonorité.

JOSEPH TRILLAT.

LE QUATUOR PARENT.

Beethoven et Franck.

Pendant que le directeur artiste de notre vrai théâtre lyrique, lisez : pendant que M. Carré faisait, à l'Opéra-Comique, une opportune et brillante reprise de ce *Fidelio* centenaire et méconnu, le plus profond des drames musicaux, sous son allure d'opéra traditionnel « à l'italienne », où tout, en effet, semble « jailli de l'âme » — expression d'un immense secret qui nous aurait émus davantage si la Kutscherra, non moins inégale que vaillante, avait mieux réalisé notre idéal, — Beethoven intime, encore plus profond, continuait de se révéler à nous aux vendredis soirs, de plus en plus fidèlement, et justement suivis, du Quatuor Parent.

Ah ! le cher souvenir de la belle soirée qui rapprochait la *Sonate* op. 81 a et le *Quatuor XIV* ! L'expressive et mystérieuse sonate en *mi* bémol majeur

(*Les adieux, l'absence et le retour*) dont l'archiduc Rodolphe, paraît-il, a fait tous les frais (1809-1810), et l'immense quatuor en *ut* dièse mineur (op. 131), terminé seulement au mois d'octobre 1826, l'indéfini quatuor de trois quarts d'heure, qui scandalisait l'auditoire parisien de Baillot, trois ans plus tard, en « foudroyant » notre Berlioz !

Que de nuances secrètes de sentiments en de telles œuvres — et qui réclament de leurs interprètes une technique sûre et sensible, une préalable virtuosité capable de sentir. L'incomparable sonate était dévolue, comme précédemment l'Opus 111, à Mlle Dron, qui n'a point faibli devant l'admirable tâche : le plus légitime et flatteur succès a récompensé son courage charmant. Dans l'Op. 81 a, comme dans l'Op. 111, si différent d'expression, la délicate et vaillante interprète a conquis son auditoire en ne croyant que satisfaire modestement sa conscience : de l'autorité, du timbre et du style, et qui s'affirment à chaque nouvelle soirée avec une qualité de charme et de puissance grandissante dans la distinction native ; conviction toute beethovénienne, récompensée par de justes bravos !

Le Quatuor Parent, en belle verve à son tour, a déchaîné l'enthousiasme recueilli de la petite salle en exécutant deux œuvres qui semblaient l'alpha et l'oméga de la carrière du maître : le quatuor op. 18, no 3, d'architecture encore traditionnelle et purement classique, avec son bel *andante con moto* dans la nuance de Mozart, où l'expression semble encore sortir de la forme, où la douce mélancolie semble éclore seulement du mode mineur ; et cette ineffable « improvisation perpétuelle » du Quatuor XIV (op. 131), mélodieusement diffuse et touffue comme des « Mémoires d'outre-tombe » ! « Poème symphonique » anticipé de la musique de chambre, de cette profonde intimité musicale où l'âme ressuscitée du génie parle idéalement dans l'intangible silence...

Ce génie qui fut tragique dès l'origine (évoquez l'adagio du Quatuor en *fa* op. 18, no 1, qui passe pour dicté par la lecture de la scène du tombeau dans *Roméo et Juliette*), ce génie, comme toute grande âme pure, ne refusa jamais de badiner savamment à ses heures : témoin les variations pour piano, violon et violoncelle (op. 121 a) sur le *lied* d'un opéra viennois du temps : *Ich bin der Schneider Kakadu*, très spirituellement enlevées par Mme Landormy, MM. Parent et Fournier, le même soir, où chantait, noble et grave, le trio en *ré* majeur, de 1808 (op. 70, no 1), au largo qui découvre déjà, dans son ciel orageux, tout un au-delà musical...

Suggestive coïncidence et préméditée, dont il faut remercier l'artiste Armand Parent, qui sait composer ses programmes comme il sait les exécuter, — la séance suivante, consacrée tout entière à celui que Vincent d'Indy nomme, avec la loyale simplicité des grands cœurs, « le maître César Franck », nous a permis de mieux comprendre, en les rapprochant, les deux rénovateurs de la musique de chambre, nos deux grands initiateurs à ce sanctuaire souverain de la musique pure par excellence, à cette Eleusis musicale dont Beethoven et Franck sont les deux immortels exégètes, familiers et profonds...

Beethoven et Franck ! Peut-on rapprocher ces deux libres génies de plein ciel et de vol sublime ? A part la grandeur d'âme, qui se traduit mélodieusement, avec je ne sais quelle farouche et joviale magnificence de langage, quelle commune mesure entre le Beethoven lumineux, qui construit largement la plupart de ses cordiales pensées sur les trois notes de l'accord parfait tonique (1) et le Franck nuageux, au chromatisme inspiré de la technique wagnérienne ? Issue diversement du grand Bach initial, cet Homère de la musique, — leur polyphonie même ne sonne pas d'identique

(1) Cf. le *Mercure musical* du 15 février 1906, page 151.

façon dans l'oreille vaincue par tant de science et convaincue par tant d'âme ! Même après le Quatuor XIV et l'Opus 111, après toute la troisième et dernière *manière* du dieu Beethoven, on devine chez l'archange Franck un *style* nouveau, ce je ne sais quel amalgame inédit, mais toujours divin, de science rêveuse et de volupté mystique, de drame et de vague, de fougue et de songe, d'encens mélancolique et de jubilation fervente... C'est un autre profil du génie moderne posé sur le bloc éternellement classique et marmoréen du vieux Bach. Et, bon gré, mal gré, cependant l'allure franckiste est si grave et si noble et si haute, qu'elle rejoint la grande pensée beethovénienne dès le seuil imposant du long Quatuor, la plus altière des œuvres de Franck et la digne contemporaine de la Symphonie en *ré* mineur, de son unique symphonie dont le finale rayonne de céleste joie dans la certitude.

La *séance Franck*, c'est le soir de gloire pour le Quatuor Parent : séance annuelle et pour ainsi dire *commémorative*, ou, si vous préférez, *justificative*, car elle résume un long effort de quinze ans pour imposer, en dépit de toutes les appréhensions académiques qui se disaient classiques, le rénovateur et la rénovation de l'Ecole française. Parce que certains franckistes se veulent nébuleux ou ne peuvent s'empêcher de le paraître, fallait-il bannir le poète César Franck sans fleurs au front ?

La séance Franck est le juste triomphe d'Armand Parent, qui a lutté pour le Maître et qui continuera, sans découragement, de lutter pour tous les jeunes : le quatuor, cette véritable « école du musicien », saura, dans l'histoire de ces derniers temps, où placer sa reconnaissance...

En attendant la pleine justice, une animation charmante n'a cessé de régner pendant toute cette longue et trop brève soirée : quatuor, sonate et quintette se disputèrent chaleureusement le nombre et l'honneur des rappels ; la flamme des exécutants avait gagné les auditeurs ; et la sonate obtint le record des bravos impatients. Il est temps d'ajouter qu'elle fut rarement enlevée avec une pareille ardeur par l'archet fort et fin de Parent et les doigts énergiquement fuselés de Mlle Marthe Dron, de qui la juvénile et fière conviction prêtait, pour la première fois, son heureux concours à la *séance Franck* ; brune et blanche, élégante et vive, la jeune interprète du vieux maître s'enflammait à son lyrisme : cette soirée, depuis longtemps décisive pour ses quatre partenaires, a consacré son talent.

Du grand nom de César Franck, dorénavant, les noms de Mlle Dron, de MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier, sont inséparables : n'est-ce pas la joie du critique, frelon muet dans la ruche sonore, que d'insister sur de telles œuvres ainsi jouées ? Et de pareilles soirées ne seraient-elles point la justification des belles exécutions vraiment *classiques* qui, seules, ont le pouvoir de passer insensiblement de la lumière correcte à la chaleur harmonieuse ?

RAYMOND BOUYER.

LES REVUES.

Le Ménestrel. — Revue musicale de Lyon. — Revue de Paris.

Dans le *Ménestrel*, M. Raymond **Bouyer** commence une étude sur Obermann, contemporain de Beethoven, dont nous aimons à citer ces lignes aussi fines que justes :

Comparez Obermann *et le Valmont des* Liaisons dangereuses : *Obermann, c'est vingt ans après ; 1784 était une fin brillante, mais une fin ; 1804 est une*

aube amère, mais une aube. La volupté machiavélique de Valmont se vante d'avoir conquis la jeune fille sans lui parler d'amour ; la volupté timide d'Obermann esquisse le rêve d'un bonheur plus pur et redoute d'en rencontrer la réalité : car c'est toujours la volupté du XVIIIe siècle qui règne sur les cœurs, exaltant les premiers songes de Mme de Staël ou faisant sourire les portraits féminins de Vigée-Lebrun ; mais, entre ces deux voluptés, un abîme ; une Révolution. Obermann est le matin frileux de la nuit dont Valmont fut la lueur moqueuse.

La *Revue musicale de Lyon* (4 février) publie un fort bon article de M. Léon **Vallas** sur le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, récemment joué en cette ville, et nous nous associons bien volontiers à ses conclusions :

Des musiciens très estimables, mais réactionnaires, qui parfois d'ailleurs se laissent aller, malgré eux, aux charmes de la musique nouvelle, s'inquiètent de savoir si cette musique est louable ou bien doit être réprouvée par les honnêtes gens. Ils se demandent gravement si cet art nouveau possède une base solide, si, dans une telle conception, le moyen ne devient pas le but, et s'il est convenable qu'ils goûtent sans remords cette musique si différente de la « musique d'âme » à quoi les ont habitués les « classiques ». Ces inquiétudes de gens qui veulent raisonner leur plaisir, ces distinctions subtiles me semblent singulièrement vaines... Pourquoi classifier musicalement nos émotions ? Debussy a formulé lui-même naguère ses intentions artistiques, et prévu les objections qu'on devait tant lui faire :

« Faisant de la musique pour servir celle-ci le mieux qu'il m'était possible et sans autres préoccupations, il était logique qu'elle courût le risque de déplaire à ceux qui aiment une musique *jusqu'à lui rester jalousement fidèles malgré ses rides et ses fards. »*

Pourtant, je comprends fort bien qu'une œuvre telle que l'Après-midi d'un Faune *puisse surprendre et scandaliser un peu certains musiciens non prévenus ; je veux dire ceux qui ont l'habitude de rechercher dans la musique des phrases longuement « chantantes » et des rythmes très accusés dont leur pied balançant ou leur tête dodelinante, en même temps que le bâton du chef, ponctuera les temps forts. Mais qui recherche simplement la volupté auditive devra goûter de suite le charme sonore de Debussy, tout en s'étonnant, de prime abord, de l'imprévu de cette musique déjà ancienne mais si neuve encore.*

Dans le dernier numéro de la *Revue de Paris*, notre distingué collaborateur, M. **Romain Rolland**, publie une très intéressante et très documentée étude sur la musique en Allemagne au XVIIIe siècle. Nous y voyons que l'Allemagne, en 1750, avait eu Haendel et J.-S. Bach, qu'elle avait Gluck et P.-E. Bach, et cependant la musique italienne était en grand honneur et prenait le pas sur la musique nationale. Munich, Dresde et Vienne étaient les grands foyers de l'italianisme, les artistes les plus illustres : Cavalli, Bontemps, Porpora, Vivaldi, Torelli et Veracini y avaient séjourné et avaient formé des élèves dont Hasse est le plus connu. Gluck lui-même, et c'est là un des points les plus intéressants de l'étude de M. R. Rolland, élève de Sammartini, ne se posa point en innovateur voulant fonder un art allemand, mais bien en réformateur de l'opéra italien et des abus monstrueux dont il s'était chargé. L'art allemand ne naquit qu'avec Beethoven et Weber, et le seul *Tancrède*, de Rossini, lui porta un coup fatal à Vienne. Mais à Berlin même, sous la férule du roi Frédéric et sous l'influence de ses maîtres, Quantz et Graun, purs italianisants, le goût se pervertit au point que les fils de Bach lui-même renièrent la science et les procédés de leur père, si bien que l'un d'eux, le cadet Jean-Chrétien, se fit appeler *Giovanni Bacchi*, travailla huit ans avec le père Martini et fit jouer à Naples

des opéras de Metastase: *Catone in Utica* (1761) et *Alessandro nelle Indie* (1762). Bien plus, il abjura sa foi, devint catholique et organiste du *Duomo* de Milan.

Cependant, en Allemagne même, la masse des petits artisans musicaux, qui n'avaient point les moyens de faire le voyage d'Italie et qui habitaient loin des centres italianisants, gardèrent leur originalité. D'autre part, Gluck, Graun, Hasse, voulurent vaincre l'Italie avec ses propres armes, et peu à peu grandit l'orgueil germanique. L'opérette naquit à Leipzig, en 1752, et les progrès de la musique instrumentale décidèrent de la symphonie, qui fut purement allemande. M. R. Rolland termine cette captivante étude en déclarant que la victoire de l'art allemand est moins réelle qu'on ne le pense, et que Wagner et Strauss surtout sont foncièrement italiens. C'est là le sujet d'une belle étude que nous attendons avec impatience, sûr d'y trouver une excellente contribution à l'étude de l'art italien, que M. Rolland connaît mieux qu'homme du monde, et dont il a décrit la naissance avec tant de vie et de précision.

C. C.

LA MUSIQUE AUX ÉTATS-UNIS.

Vincent d'Indy et l'école française moderne.

L'orchestre symphonique de Boston a exécuté à ses deux concerts symphoniques (cinquième et sixième) les programmes suivants :

18 NOVEMBRE

Symphonie en *sol* mineur.	**Mozart.**
Concerto pour violon.	**Sinding.**
Prélude pour les *Oiseaux*, d'Aristophane. . .	**J. K. Paine.**
Thème et variations de la *Suite* n° 3. . . .	**Tchaïkowsky.**

25 NOVEMBRE

Ouverture pour un spectacle.	**Busoni.**
Concerto de violon.	**Brahms.**
La villanelle du Diable, d'après un poème de Rollinat, fantaisie symphonique pour grand orchestre et orgue.	**Ch. M. Loeffler.**
Symphonie en *si bémol* majeur.	**Schumann.**

Le grand événement musical de la saison a été l'apparition de M. V. d'Indy, comme chef d'orchestre du 7e concert. Il dirigea les œuvres suivantes :

2 DÉCEMBRE

Symphonie en *si bémol* majeur n° 2, op. 57.	**V. d'Indy.**
Suite de Pelléas et Mélisande.	**Fauré.**
Istar, variations symphoniques.	**V. d'Indy.**
Psyché et Eros, extrait de *Psyché*.	**C. Franck.**
L'Apprenti Sorcier.	**Dukas.**

L'accueil fait à M. d'Indy fut aussi chaleureux que cordial ; et à la fin du concert éclata un véritable enthousiasme. L'orchestre, sous sa direction,

s'était surpassé, et Philippe Hale, l'un de nos critiques les plus autorisés, en a parlé ainsi qu'il suit dans le *Boston Sunday Herald* :

Hier soir, au 7e concert de l'orchestre symphonique de Boston, ainsi qu'à la répétition générale de la veille, ce fut M. Vincent d'Indy, de Paris, qui monta au pupitre et parut chez nous pour la première fois comme chef d'orchestre. Pour la première fois aussi dans l'histoire de cet orchestre, un chef étranger était invité à le diriger. Cette innovation était un hommage tant au compositeur d'Indy qu'à la jeune école française qu'il représente si dignement. Cette école est plus « jeune » par la fraîcheur, la vigueur et la modernité de ses vues, de ses opinions et tendances musicales, que par l'âge respectif de ses membres les plus distingués. Elle se caractérise par la pureté et la noblesse de ses visées artistiques. Il va sans dire que M. d'Indy ne fait pas partie de cette tribu de chefs d'orchestre virtuoses qui vont de cité en cité européenne, comme portés sur un char de triomphe et qui excitent un intérêt populaire pareil à celui qu'inspire une prima-donna ou un ténor en vogue. Les trompettes de la réclame annoncent leur arrivée prochaine: ils répètent hâtivement ; au concert ils étonnent le public par une interprétation originale d'une œuvre connue, puis ils disparaissent vivement, comme emportés par la tempête des applaudissements. M. d'Indy, qui possède la modestie et la simplicité des vrais génies, n'a eu pour but en dirigeant les orchestres des différentes grandes villes d'Europe, que de faire connaître les œuvres de la nouvelle école française, de cette école ultra-moderne. C'eût été de sa part non seulement une fausse modestie d'exclure rigoureusement des programmes ses propres œuvres, mais aussi un procédé déloyal vis-à-vis de cette école dont il est le chef. Sa vie musicale est vouée à la composition, et aussi à l'enseignement, car il s'enorgueillit à juste titre d'être l'un des fondateurs de la *Schola Cantorum*. Il met ainsi en pratique les sains et bienfaisants préceptes de son maître César Franck.

Dans cette cité, M. d'Indy trouvera quantité d'amateurs de musique très intéressés par l'école française moderne. Cet intérêt ne s'est pas éveillé brusquement, car Boston a toujours été curieux d'entendre la voix des compositeurs étrangers. Sa population allemande n'est pas assez nombreuse pour arriver à germaniser, par esprit de chauvinisme, le goût musical, et ces Allemands, auxquels nous devons d'avoir été ici les pionniers de la musique, n'ont pas montré un esprit trop étroit, il faut bien le dire. L'*Ouverture de Waverley*, de Berlioz, toujours moderne parmi les modernes, fut jouée il y a 54 ans, et longtemps avant que le culte du maître ait été de bon ton à Paris, il fut applaudi ici. Et ceux qui ont dirigé ses œuvres étaient pour la plupart des Allemands, ainsi que les musiciens des orchestres qui les ont jouées.

Dans ces dernières années M. Lœffler, et après lui MM. Kneisel, Lang, des pianistes et chanteurs locaux, MM. Longy, Paur, et surtout M. William Gericke, nous ont fait connaître les compositions de cette école moderne.

Le programme d'hier soir ne contenait qu'un seul morceau inconnu aux auditions symphoniques : le fragment de *Psyché*, de César Franck, et Mr Gericke annonçait ce poème symphonique pour le commencement de la saison.

Il faut dire ici que certains éditeurs parisiens empêchent une connaissance trop répandue des œuvres modernes ; soit par indifférence, soit par crainte d'être lésés dans leurs intérêts, ces éditeurs ne sont pas disposés à donner en location des œuvres, si elles ne sont protégées par de rigoureux droits d'auteur.

Parmi les maîtres qui nous étaient déjà connus, Dukas a une adresse indiscutable, mais peu d'imagination, si l'on en juge d'après l'*Apprenti Sorcier*.

Ce fut une jouissance de réentendre la charmante musique écrite par Fauré sur la tragédie de Maeterlinck, quoique le génie particulier du maître se révèle plus pleinement dans ses chants et sa musique de chambre que dans celle à grand orchestre. Le fragment de *Psyché*, de Franck, éveille en nous le désir d'entendre l'œuvre entière. Cette musique est à la fois extatique et passionnée, toujours noble dans son expression. Les motifs se fondent et s'enchaînent si bien qu'ils paraissent d'égale importance; cependant le thème qui, vers la fin du mouvement, est redit par tout l'orchestre, est un chant superbe et sonore de l'amour triomphant.

M. d'Indy a choisi parmi ses œuvres la 2e *Symphonie* et les variations d'*Istar*. *Istar* a déjà été entendu deux fois à ces concerts, et là, comme hier soir, cette œuvre a excité l'admiration par la grande habileté technique de l'auteur, par sa sincérité, son

imagination, par l'éclat de son orchestration et la majesté, la grandeur du motif qui revient lorsque Istar se trouve dans toute sa gloire finale.

La *Symphonie* inquiétait même certains chaleureux admirateurs du maître, lorsque M. Gericke la fit exécuter ici en janvier dernier, avec un soin infini et une affection pieuse. Après une seule audition elle leur semblait n'être qu'une merveille d'adresse architecturale. Ici la musique n'a ni programme, ni titre suggestif.

Deux thèmes sont en présence au début, ils sont ou développés séparément, ou réunis à travers toute l'œuvre ; ils sont en lutte ; d'autres thèmes de moindre importance en découlent ou en jaillissent dans l'ardeur de la dispute ; finalement l'un de ces deux thèmes triomphe et prend son essor au-dessus du rival vaincu et enchaîné. Voilà où réside l'action dramatique de la symphonie, qui ne vise ni à la description extérieure, ni à un sujet quelconque. C'est une œuvre de valeur et d'énergie rares, je tiens à le dire, et elle contient des pensées profondes et émouvantes, des pages d'une beauté ultra-terrestre, des passages extraordinairement dramatiques.

La pensée musicale en est revêtue d'une riche et chatoyante orchestration ; d'autre part le langage qui interprète la pensée lui est particulièrement bien approprié ; on sent que M. d'Indy l'a façonné avec le plus grand soin, de crainte d'y introduire çà et là quelques lieux communs que n'ont pas toujours dédaignés les maîtres. Aucune émotion n'est aussi pénétrante que celle qu'on nomme « cérébrale » ; mais la moyenne du public lui préfère l'émotion physique, même si elle reste à fleur de peau.

La hardiesse de certaines progressions harmoniques de M. d'Indy, l'audace de ses dissonances et ses rythmes choquent les oreilles de ceux qui croient que le seul but de la musique doit être de favoriser une digestion laborieuse, ou de les exciter à une gaieté de bonne compagnie.

Ces oreilles-là n'ont que faire des orgies de la muse, et M. d'Indy est un débauché d'austérité. Dans son juste mépris d'une popularité facile, il a évité délibérément tout ce qui pouvait lui gagner rapidement les faveurs de la moyenne des amateurs de musique, cette moyenne sensible surtout aux impressions prévues et de pure convention

Certains passages de cette *Symphonie* déconcertent les musiciens exercés, ceux même qui ne demandent qu'à admirer. Nous nous rappelons le temps où le *Prélude* de *Lohengrin* était considéré dans ce pays comme une musique dangereuse, où l'*Ouverture* des *Maîtres Chanteurs* était déclarée même à Boston une « hideuse cacophonie », où Brahms et Tchaïkowsky étaient très mal vus par des professeurs instruits et d'assidus amateurs des concerts. Sans doute le temps viendra où la jeune génération sourira au vague souvenir de l'impression de mystère produite hier soir par la *Symphonie* sur une grande partie du public. Ses accents lui paraîtront alors simples et logiques, peut-être sa pensée musicale lui semblera-t-elle même trop clairement exprimée.

Cependant celui qui connaît la pureté de la vie artistique du maître, son développement, son perfectionnement dans une carrière déjà longue et honorable, voudrait-il l'entendre tenir aujourd'hui un langage plus vulgaire, qui serait de sa part une sorte d'hypocrisie? Il n'a pas cette soif de gloire si commune. Il peut bien dire avec Walter Savage Landor : « Je puis dîner tard, mais la salle à manger sera bien éclairée, les hôtes seront rares et choisis. »

Nous considérons cette symphonie comme l'une des œuvres les plus considérables des temps modernes.

Nous croyons que sa beauté et sa puissance s'imposeront de plus en plus aux auditeurs qui l'écouteront avec sincérité et intelligence. Nous croyons que certains passages qui maintenant paraissent obscurs et hors de propos, seront plus tard aussi clairs, aussi logiques que l'étaient hier soir le 1er et le 2e mouvement et le superbe finale.

M. d'Indy a dirigé avec calme, mais avec une réelle force et avec la parfaite intelligence de ce qu'il tenait à faire exprimer à sa vaillante phalange.

L'orchestre, pénétré de respect et d'admiration, a secondé avec succès les efforts et les désirs du maître. Il fut très cordialement salué, et les applaudissements nourris, chaleureux, ont retenti longtemps après les numéros variés du programme.

Le second concert, dirigé par M. V. d'Indy alternativement avec l'autre déjà mentionné, pendant la tournée de l'orchestre, contenait le programme suivant :

Symphonie	**E. Chausson.**
Chant funèbre	**A. Magnard.**
Deux nocturnes	**C. Debussy.**
Saugefleurie	**V. d'Indy.**

Les critiques de New-York ont été décidément hostiles à la plupart des œuvres exécutées à ces deux concerts, à l'exception de la *Suite*, de Fauré, des *Nocturnes*, de Debussy, et d'*Istar*, de V. d'Indy. M. Henderson, critique du *New-York Sun*, se prononce assez sévèrement sur la symphonie, qu'il appelle un « labyrinthe d'architecture musicale ». Il est plus indulgent pour la légende de *Saugefleurie*, à laquelle il veut bien accorder au moins le mérite de clarté (*intelligibility*).

Le 5 décembre, le fameux Quatuor Kneisel exécuta, à côté du *Trio* de Dvorak et de celui de Schubert en *si bémol* majeur, le second quatuor de V. d'Indy en *mi* majeur op. 45. M. Ph. Hale a parlé en termes admiratifs de ce chef-d'œuvre, tandis que M. Louis Elson exprime, dans le *Boston daily advertiser*, une opinion absolument contraire. M. Hale caractérise ainsi la musique française moderne :

Une grande partie des œuvres françaises ultra-modernes est triste, et le plus souvent d'une tristesse sans espoir. La caractéristique traditionnelle de la musique française était celle-ci : phrases courtes, clarté et logique dans le développement, rythme piquant, expression élégante. Mais les temps sont changés, les compositeurs et auditeurs appartiennent à une génération nouvelle, et l'expression musicale, empruntant sa couleur et sa forme à la pensée sociale, religieuse, littéraire des temps contemporains, s'est complètement modifiée. Un compositeur sérieux qui tenterait de parler la langue de Haydn ou de Weber, ou de Schubert, serait accusé de prétention, d'affectation, ou d'avoir voulu exécuter un tour de force. En effet, depuis quelques années nous sommes devenus tous plus familiers avec cette langue ultra-moderne. En Allemagne, R. Strauss a proclamé un Evangile nouveau, et même à Boston il a entraîné des disciples à sa suite.

César Franck, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Gabriel Fauré, ne sont plus pour nous des noms seulement ; ils sont des influences. Leurs tendances, leurs pensées, leurs idiomes ne nous sont plus totalement étrangers et incompréhensibles. Il y a cinq ans le Quatuor Kneisel nous a fait connaître ce quatuor de V. d'Indy, et depuis ce temps l'intelligence musicale a fait chez nous un grand progrès. L'interprétation en a été plus libre, plus imposante, plus hardie, et les auditeurs ont été plus capables d'écouter, de distinguer, d'accueillir ou de repousser ce qui leur était offert. Les Kneisel ont joué admirablement : il nous semble impossible que M. d'Indy qui, dans quelques jours, doit l'entendre à New-York, ait jamais assisté à une interprétation aussi parfaite de son œuvre. Grâce à cette interprétation, le premier mouvement a paru plus clair et moins laborieusement conçu, nous avons tous senti la beauté passionnée de l'adagio, sur lequel plane l'esprit de Franck, et le finale qui autrefois nous semblait écrit dans une langue étrangère et pénible, est maintenant compréhensible : il abonde en passages d'une beauté rare et puissante ; son mouvement, éclatant de vie, touche le cœur aussi bien que l'intelligence.

Voici ce que dit à peu près M. Louis Elson à propos du même quatuor :

Ce moderne Français est l'ascète par excellence. Si on pouvait lui inoculer une parcelle du virus musical de Bizet, il serait un très grand compositeur. Tel quel, il est le plus grand travailleur cérébral du champ musical français d'aujourd'hui.

Il est le prince du développement. Brahms nous a enseigné cependant que le développement le plus subtil n'est pas incompatible avec la beauté. Nous doutons que dans le répertoire des quatuors à cordes il y ait un exemple d'un continuel développement de motifs, tel qu'il nous est révélé ici. De motifs ? non, d'un seul motif ; une figure solitaire de quatre notes fournit presque l'entière matière musicale de ce remarquable déploiement de force intellectuelle. Tous les rythmes s'y trouvent mêlés, depuis le 5/4 jusqu'au 1/4, inconnu jusqu'à présent ! et ces rythmes se heurtent, se poursuivent, sans trêve ni repos.

Si la musique n'était que jeu d'échecs ou mathématiques, nous acclamerions M. d'Indy comme un Maître. Mais nous avons donné un coup de balai à toutes ces « finesses flamandes », et nous doutons fort que son grand talent pour les subtilités médiévales arrive à les restaurer. Cependant il y eut quelques moments de charme mélodique, surfaits peut-être par le milieu où ils se trouvaient, pareils à une oasis dans le désert. Des quatre mouvements, le scherzo fut le moins antipathique. Et cependant le quatuor est plus facile à suivre que la 2e symphonie, dirigée récemment à Boston par le compositeur.

Les programmes des 8e, 9e, 10e, 11e et 12e concerts sont les suivants :

16 DÉCEMBRE

Symphonie	**Haydn.**
Concertstück	**C.-M. de Weber.**
a. Introduction du 3e acte des *Enfants du Roi*	**Humperdinck.**
b. *Humoresque*	
Le Tasse, poème symphonique	**Liszt.**

22 DÉCEMBRE

Ouverture de *Nature*	**Dvorak.**
Pastorale de l'*Oratorio de Noël*	**J. S. Bach.**
Concerto de violon (1re audition)	**G. Strube.**
Symphonie pastorale	**Beethoven.**

29 DÉCEMBRE

Symphonie	**A. Webber.**
Aria de *Cosi fan tutte*	**Mozart.**
Francesca di Rimini, poème symphonique	**Tchaïkowsky.**
La Haute-Puissance, chant	**F. Schubert.**
Ouverture *Au midi*	**Elgar.**

6 JANVIER

Ouverture d'*Hiawatha*	**R. Goldmark.**
Concerto de violon	**Beethoven.**
Till Eulenspiegel	**Richard Strauss.**
2e *Symphonie*	**Brahms.**
Ouverture du *Calme de la mer* et de *Retour au pays*	**Mendelssohn.**
Concerto de piano en *mi bémol* majeur	**Beethoven.**
Orphée, poème symphonique	**Liszt.**
Première partie de la *Symphonie* en *si bémol* majeur	**Chausson.**

Le critique du *Boston Herald*, M. Ph. Hale, s'est exprimé en termes très élogieux sur cette symphonie exécutée à la perfection. Il dit que cette symphonie de Chausson est de beaucoup la plus entièrement satisfaisante des œuvres de ce maître. Elle est plus logiquement construite, elle a plus de suite, un intérêt plus soutenu, elle est plus euphonique et de sentiment plus humain que le *Poème* pour violon et orchestre, considéré par plusieurs comme un chef-d'œuvre de musique absolue. En outre, il y a dans cette œuvre plus de spontanéité que dans le quatuor pour piano et cordes.

Cette musique est pure et belle, d'une émotion sincère, et il est certain passage que Franck aurait pu signer. Il est regrettable que des œuvres de cette importance ne soient entendues qu'à de rares intervalles.

A New-York l'orchestre symphonique a exécuté cet hiver les œuvres suivantes :

L'après-midi d'un Faune . . . . . **Cl. Debussy.**
Symphonie (avec piano) sur un thème montagnard. . . . . **V. d'Indy.**

Aux concerts du Quatuor Kneisel à New-York furent joués :

Quatuor pour piano et cordes. . . . . **V. d'Indy.**
Quatuor à cordes . . . . . **V. d'Indy.**
2 *Rhapsodies* pour hautbois, alto et piano . **Loeffler.**

Au nom des nombreux amis de M. V. d'Indy dans ce pays, je le prie d'agréer l'expression de leur sincère sympathie à l'occasion du deuil qui vient de le frapper.

Ch. M. L.

La modestie de notre collaborateur l'ayant empêché de parler de ses propres œuvres, nous reproduisons ici deux articles parus à ce sujet dans d'importants journaux américains.

La *Villanelle*, de M. Loeffler, déjà jouée trois fois à Boston, fut accompagnée la première fois d'une autre pièce du même auteur : un harmonieux chant d'amour, d'une rare beauté, inspiré par l'exquise aubade de Verlaine, *la Bonne Chanson*. Pour nous, cette dernière pièce a plus d'élan, plus d'envolée, par la raison que c'est de la musique pure qui peut se passer de programme, et même à la rigueur de titre. Le sujet en est plus noble, plus humain, et par conséquent plus émouvant. La *Villanelle* est nécessairement un tour de force, c'est de la musique descriptive et narrative ; mais quelle fantaisie, quelle ingéniosité dans la conception et l'exécution du détail ! Jamais M. Loeffler n'a écrit rien d'aussi large, d'aussi impressionnant que cet épisode de la musique d'église, qui pourrait être suggéré par la sauvage légende de Saint-Pol Roux : *l'Ame noire du blanc Prieur*. M. Gericke dirigea la *Villanelle* avec une compréhension parfaite, l'exécution fut vivante, souple et l'ensemble admirable.

La musique de Loeffler a été exécutée admirablement. Nous n'attachons pas grande importance aux effets sataniques : saturnales de dissonances, plaintes de cors bouchés, perpétuelle danse de Saint-Guy de ce démon péripatéticien ; mais nous ne pouvons nier le talent déployé dans quelques-unes de ces parties. Et l'épisode religieux a bien plus de puissance que l'effet semblable de Berlioz dans le dernier mouvement de la *Symphonie fantastique*. L'orchestration de M. Loeffler n'a pas son égale de ce côté de l'Atlantique. A deux reprises l'auteur fut forcé d'apparaître sur la scène et de s'incliner aux applaudissements enthousiastes du public.

Louis Elson.

Traduit par A. Laloy.

LA MUSIQUE A DIJON.

Concert André Hekking, Joseph Thibaud, Marguerite Artot. — Grand Théâtre.

Ces trois artistes de très grand mérite se présentaient avec un programme trop long et mal composé : M. Joseph **Thibaud** est resté au piano plus de deux heures et demie sans bouger ! Est-il bien étonnant qu'il eût, à la fin du concert, l'air tantôt épuisé, tantôt farouche d'un désespéré, et semblât porter l'auréole d'un martyr du clavier ? Il eût été plus sage de supprimer de ce concert quelques numéros qui n'ont avec l'art qu'un rapport énigmatique, comme la *Sonate* (op. 36) *pour piano et violoncelle*, de Grieg, musique vide, prétentieuse, frelatée, qui se pavane, se demène avec importance, affecte la vigueur, puis joue la simplicité, se campe dans toutes les attitudes possibles, sans en trouver une seule qui lui convienne ; les deux instruments tour à tour rabâchent les mêmes phrases inexpres-

sives sans arriver à chanter ensemble : on dirait d'un dialogue de commères où chacune répète les mots les plus insignifiants de l'autre, simplement pour ne pas laisser de place à un silence ! Je ne saurais trop protester aussi contre l'inévitable exercice d'acrobatie qui clôt fatalement ces concerts. Avant de se retirer, le pianiste tient à prouver qu'il a dix doigts ! Hier la preuve fut faite à l'aide de la *Grande Valse de concert*, de Diémer. Ne nous plaignons pas : c'est un des spécimens les plus courts du genre. — Ces réserves faites, il faut louer pleinement M. Joseph Thibaud. Il a interprété délicieusement la *Sonate* (op. 58) de Chopin et l'*Impromptu* de Schubert. Il joue en vrai musicien, avec une grâce simple, légère, un peu indolente, qui est d'un artiste délicat et distingué. M. André Hekking a obtenu un grand succès avec une *Suite ancienne*, de Valentini, qui ressemble à toutes les autres *Suites* de la même époque. Mlle Marguerite Artot a chanté avec une voix chaude et étendue, un style large et simple, l'air redoutable de *Fidelio*. Mais pourquoi, après Beethoven, nous imposer la *Chanson de Barberine*, de Wieniawski, où l'aisance charmante de la poésie souligne encore le mauvais goût monstrueux de la notation musicale ?

Le théâtre de Dijon est un théâtre municipal, et ce n'est rien moins qu'un arrêté du maire qui en ferme les portes aux correspondants de toute revue qui n'est pas authentiquement dijonnaise ! Les éloges que je suis obligé de lui donner ne seront donc pas suspects de complaisance.

Le répertoire est d'une variété fort louable. Beaucoup de Massenet, d'abord, comme il convient : *Grisélidis*, avec son prologue élégant et frais, et le désert (coupé seulement de deux petits palmiers d'ombre) de ses trois actes arides ; *le Jongleur de Notre-Dame*, souvent banal et languissant, mais parfois aussi souple, habile et ingénieusement attendri ; *la Navarraise*, miracle de cynique adresse où, pendant deux actes entiers, l'orchestre gronde, les voix crient, sans que le compositeur fasse la dépense de trois lignes de musique. A côté de la copie, le modèle : *Cavalleria rusticana*, un monstre de vulgarité que sauve l'excès même de ses grossiers défauts, et qui, par sa brutalité exaspérée, atteint presque à la vigueur. Mentionnons aussi l'*Attaque du Moulin*, œuvre lourde et naïve, mais sincère et dramatique ; enfin, *Salammbô*, pour laquelle une direction désintéressée a fait de grands frais d'argent et d'efforts.

L'œuvre de M. Reyer a beaucoup vieilli. L'indigence de l'orchestration ne peut plus se dissimuler, à une époque où les compositeurs les plus novices orchestrent avec une richesse, une prodigalité telles qu'on ne signale même plus un mérite aussi commun. L'orchestration de *Salammbô* n'est pas sobre, comme on le dit par euphémisme, elle est lamentablement pauvre. Quand elle se résigne à sa pauvreté, elle a du moins un air de sincérité et un charme un peu maigre qui lui vont à merveille. Dès qu'elle veut en imposer, elle donne l'impression du désordre et du bruit. Il est difficile de dire la gaucherie piteuse de certains ensembles, la platitude de certains ballets. — La déclamation est bien supérieure heureusement à l'orchestration. Et pourtant que de banalités et de trivialités encore dans certains chœurs, où l'on croirait entendre du pire Meyerbeer ; que de recherches prétentieuse et d'affectation maladroite dans les rôles secondaires de Narr'Havas, de Spendius, d'Autharite ! Mais, en dépit de tout cela, les pages vraiment sincères de la partition ont conservé leur fraîcheur. Cette musique est souvent lourde et terne, elle manque d'originalité, mais elle n'est jamais vulgaire. Quand la poésie du drame l'anime et la soutient, elle a une distinction, une justesse de ton, un charme discret et pénétrant, une sobriété émue, qui porteront toujours sur un public français. La mélodie de Reyer semble venir de Gluck à travers Berlioz. Elle est d'une ligne un peu frêle, mais nette et pure. Elle a même parfois quelque vigueur, une

noblesse un peu tendue qui n'est pas sans beauté. Elle a surtout de la mesure, de la clarté et de la grâce.

L'interprétation est, dans son ensemble, plus que satisfaisante. Il serait facile de critiquer certains détails de mise en scène, comme les colonnes égyptiennes qui soutiennent le temple de Moloch ! Mais l'archéologie n'a rien à voir avec le théâtre, et semblables erreurs sont encore moins fréquentes en province qu'à Paris, où les directeurs se croient plus compétents : Sarah Bernhardt, pour le décor d'*Andromaque*, faisait pousser en Epire de magnifiques palmiers d'Afrique et ornait de vases attiques du ve siècle le palais du vainqueur de Troie ! Il serait peu galant, d'autre part, de dire ce que je pense des chœurs de femmes et surtout des figures de ballet imaginées — et malheureusement réalisées — au 2e et au 4e acte. Le reste est à louer presque sans réserve. L'orchestre est excellent : il a de l'unité et du fondu. Le quatuor est peut-être un peu mou, mais l'oreille ne se lasse-t-elle pas de l'impérieuse dureté et de l'âpre précision de certains orchestres parisiens ? Enfin les mouvements m'ont presque toujours paru justes: c'est là chose si rare que l'on ne peut faire au chef d'orchestre, M. Baron, de plus bel éloge que de constater simplement le fait. — Parmi les chanteurs, il faut nommer d'abord Mlle **Gril**, actrice très sûre et excellente musicienne. La voix est bien posée, un peu sourde dans les notes basses, mais d'un timbre charmant dans le médium. Le style est plein de goût. On sent là une *nature* : beaucoup d'intelligence et de dons réunis. M. Audisio tient avec beaucoup de fougue et d'éclat le rôle de Malhô. M. Gueury chante d'une voix facile et sonore les hymnes de Schahabarim. M. Roosen fait preuve d'autorité et presque de puissance, dans le rôle d'ailleurs bien venu d'Hamilcar. M. Dhaene, en Spendius, fait apprécier une diction précise et mordante. Enfin M. Close (qui s'est montré dans le *Jongleur* un musicien de tout premier ordre) chante du mieux qu'il est possible le rôle trois fois ingrat de Narr'Havas.

P. M.

LA MUSIQUE A BORDEAUX.

L'*Anniversaire*, de M. **Adalbert Mercier** (1), et le pathétique en musique.

Wagner, dans son *Beethoven*, se plaît à rapprocher la pure musique de la vie des sentiments alors que le monde n'introduit plus son trouble en eux. Eloignée de la forme extérieure, sans rythme grossier qui la sollicite, détachée de toute utilité et de toute action, cette musique recueillera désormais les harmonies de l'âme ; du même coup, elle retrouvera l'essence des êtres, redressée et pénétrée par la lumière intérieure. « Elle comprendra la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, les masses joyeuses, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le grondement de la tempête, la volupté d'un repos idéalement agité (2). » Cette sérénité merveilleuse devenue l'âme même de la musique, ajoute Wagner, pénètre et transforme tout. « Le monde retrouve son innocence d'enfant. » Ces

(1) L'*Anniversaire*, paroles de M. Jean Ferval, musique de M. Adalbert Mercier, exécuté pour la première fois au Grand-Théâtre de Bordeaux le 5 janvier 1906 ; en vente chez Mustel.

(2) Wagner, *Beethoven* (traduction Lasvigne), collection de la Revue Blanche.

paroles me revenaient invinciblement à la mémoire, pendant que, dans le silence recueilli d'une salle qui allait un peu plus tard manifester son enthousiasme, retentissaient les graves accords de l'*Anniversaire*, la nouvelle pièce de M. Adalbert Mercier. J'étais, comme ce public lui-même, gagné par le côté intérieur de l'œuvre. J'en goûtais la sévère, la forte ordonnance, ce qui ne m'empêchait pas d'être agréablement surpris des sources de pathétique qu'elle ouvrait en moi. Et, aussitôt, le caractère de cette musique m'apparaissait nettement : elle ne se laisse pas, comme le fait trop souvent l'opéra moderne, envahir dans son propre domaine par des misères de toutes sortes et par les contingences de l'action ; elle fait retour au rêve, avec sa force évocatrice et suggestive ; elle l'ennoblit, elle l'épure en débarrassant notre sensibilité de ses vulgarités et de ses transports. Elle mérite le profond jugement que Schopenhauer portait sur la musique religieuse : « Elle peut déployer sans obstacle toutes ses forces sans avoir à ramper sur le sol. Elle prend son essor librement et à grands coups d'aile, comme un séraphin. (1) »

Cette impression est encore confirmée par le mode de composition du livret, et par le rapport qu'il entretient avec le commentaire musical. Ferme, sobre, dramatique, ce livret, dû à une plume exercée, sait de lui-même s'effacer, désireux simplement d'orienter la mélodie, de diversifier l'harmonie par des situations nouvelles que fort habilement il ramène, de donner un sens nettement accessible à ce monde d'accords qui se déroule devant nous. Il n'entend pas primer, et il y a quelques mérites ; car, à la netteté de l'esquisse, à la sûreté des indications, à la force de quelques vers impatients de ressortir ou de se mettre en relief, on sent bien une habitude d'écrire, un pouvoir de vibrer que cette discipline gêne et qui doit se trouver singulièrement contraint au second plan. Voici donc l'histoire, toute de passion contenue, qu'avec sa discrétion voulue il nous raconte. Elle se déroule dans une ferme lombarde, lors de la fête des Trépassés, à l'heure où tombe le jour. Matteo, debout près d'une baie largement ouverte, contemple avec tristesse l'horizon troublé qui lui renvoie l'image de sa douleur, car il a perdu, voici un an, sa jeune femme Stella. A ce souvenir se mêle, il est vrai, une profonde amertume qui va se précisant et se renforçant au cours d'un dialogue, tour à tour ému et mouvementé, avec la vieille servante, Severina. Il tâche, sans succès, de lui arracher le nom du séducteur que Stella n'a point désigné, quand elle a avoué sa faute voulant mourir consolée. Devant ses menaces, Severina est bouleversée, car le coupable, connu d'elle seule, est son propre fils Sandro. Son angoisse est un instant calmée par une romance que chante dans la cour Lucia, amie d'enfance de Sandro. La jeune fille, qui vient d'entrer, toute chargée de fleurs, pare l'autel. Elle laisse percer son amour pour le muletier, dont un tintement de grelots, suivi bientôt d'un joyeux tumulte, annonce le retour. Le voici. En sa présence, Lucia ne dissimule plus sa joie et, dans un joli duo, où Sandro, obsédé par le remords et la pensée de Stella, garde une réserve mélancolique, elle lui confesse ingénument sa passion. Mais, selon l'usage, les paysans viennent prier pour les défunts. Ils s'agenouillent derrière Matteo qui, dans une scène simple et grande, prononce le nom de ses parents morts. A celui de Stella, Sandro ne peut comprimer un sanglot révélateur. Matteo se redresse, se sent devenir justicier. Les deux rivaux se regardent, se mesurent. Courte et dramatique explication. Au dehors, une lutte brève, où Sandro est tué, tandis que sa mère pousse des lamentations déchirantes, et qu'au son éperdu de cloches, le murmure des prières continue.

(1) Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, § 218.

Ce livret, ferme et discret, me plaît. Il ne présente pas une accumulation de circonstances, bien faite pour détourner l'esprit de son objet principal, qui est simplement de rêver et de vibrer. S'il ramène quelques situations dramatiques, il le fait sans insistance, et il sait bientôt les résoudre, après les avoir rapidement indiquées, en émotions élémentaires destinées, par leur jeu, à manifester le mouvement naturel des forces natives de l'âme. Aussi la musique qui s'y incarne n'a-t-elle point de peine à conserver sa pure généralité. Elle n'exprime pas tel détail particulier et banal emprunté à l'existence vulgaire ; elle ne peint pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, en les motivant lourdement et en retrouvant péniblement leur genèse ou leur histoire ; elle peint la joie même, l'affliction même, l'amour ingénu, les sentiments primitifs enfin rétablis dans le principe de leur activité naturelle et génératrice. Le rapport du chant aux paroles, entendu de la sorte, ne fait que provoquer le travail d'évocation particulier en langage musical. Celui-ci n'est pas tenté par le prosaïsme de la vie ; il ne se confine pas dans les circonstances triviales ou insipides d'une action convenue. Il conserve jusqu'au bout son caractère mélodique. Il se joue dans l'apparition de formes agiles et souples, accourues à l'envi de tous les points de l'âme. C'est comme un appel réitéré, toujours suivi d'effet, adressé à notre vie sentimentale, comme une projection incessante, dans notre conscience ravie, d'un monde d'esprits invisibles, et pourtant si animés et si mobiles, qui nous parlent directement.

Disons-le bien vite : cette généralité, cette indépendance à l'égard des détails bassement réalistes expliquent ici la sérénité de l'inspiration musicale, ainsi que le caractère psychologique de l'œuvre qui en dérive. On nous comprendra sans peine. Comme cette musique se dégage naturellement des conditions locales, matérielles ou bassement sensibles qui pèsent à l'égal d'une tache originelle sur tout ce qui est humain, elle retrouve par cela même sa pureté native. Qu'on nous permette un rapprochement. Il nous est suggéré par un article récent de cette Revue (1) présentant au public français, avec humour et esprit, la *Sinfonia domestica* de Richard Strauss, exécutée à Londres. Autant qu'il est permis de le deviner à travers le badinage de l'auteur, cette musique, « qui se termine dans un bel élan de cuivres apothéotiques, vertueux, familiaux », n'est guère qu'une musique ménagère, le pendant, dans l'art lyrique, de notre tragédie bourgeoise du XVIIIe siècle. Non seulement il faudrait avoir l'esprit de famille par trop chevillé au corps, mais encore il faudrait être démuni de toute fantaisie et de toute inspiration pour trouver un intérêt artistique à cette glorification des trivialités de la vie, à cette apothéose emphatique des détails enfantins de l'existence. La musique de M. Adalbert Mercier nous transporte justement à l'extrémité opposée. Comme celle de *Louise*, elle ne perd rien de sa poésie et de sa fraîcheur au contact de l'existence commune. Elle ne se ressent pas du *fait divers* que Richard Strauss eût glorifié. Elle demeure pure et sereine, sans descendre un instant des hauteurs qu'elle habite et d'où le risible est banni : elle ne cesse de planer sur les contingences de la vie dont elle se plaît à dégager la signification. Par là, tout en conservant sa noblesse, elle obtient sans effort ce caractère évocateur ou psychologique dont nous avons déjà parlé. Avec cette simplification voulue, elle demeure vraiment intérieure, car elle restitue les émotions élémentaires qui agitent le cœur de l'homme, et elle les fixe sous leur aspect le plus intime. Elle recueille donc en elles ces moments éphémère d'intensité où elles s'élèvent au plus haut point d'exaltation et de tension doulou-

(1) Voir dans le *Mercure musical*, n° du 15 décembre, *la Musique en Angleterre*, par M. Boulestin.

reuse. Elle le glorifie et l'éternise. Elle révèle ainsi la vie intérieure saisie dans son principe même, en ce qu'elle a de fugitif, de fragile et d'irrémédiablement mortel. Elle n'embrasse plus les sentiments dans la matérialité de leur action, mais dans la spiritualité de leur origine. Elle est comme Dieu, dirons-nous avec Schopenhauer : elle ne connaît que les cœurs.

La partition à laquelle M. Adalbert Mercier recourt pour traduire ses sentiments est à la fois délicate et expressive. Techniquement, elle se ressent plus de la manière souple et suggestive de M. Gabriel Fauré que de la composition dramatique de Wagner. Le leit-motif n'y joue aucun rôle : les personnages n'y sont pas individualisés par ce rappel persistant des mêmes accords qui ramène les mêmes situations intérieures. Au surplus, la lente progression et la gradation des notes, image de l'exaltation continue et de la croissance des sentiments, ne s'y rencontrent que bien rarement. Cette musique alerte et prime-sautière emploie des procédés plus vifs et plus courts. En conciliant avec une réelle habileté la partie mélodique et la partie harmonique, elle obtient des mélanges inattendus, particulièrement heureux : elle est à coloration changeante. Grâce à cette combinaison du chant et de l'orchestre, elle parvient à créer autour des personnages une atmosphère émotionnelle, chargée de souffrance ou de joie, une atmosphère plus ou moins chaude, plus ou moins lourde, qui nous enveloppe tout entiers et nous révèle, par voie de suggestion immédiate, les sentiments qui s'agitaient obscurément devant nous, et qui déjà, par cela même, nous sollicitent, nous obsèdent et nous remuent. C'est à créer sans nul artifice, ou à entretenir pareille atmosphère que la plupart des scènes s'emploient. La première, l'explication entre Matteo et Severina, est remplie de pronostics menaçants. L'accent pressant du dialogue serait déjà suffisamment évocateur ; mais il s'y joint le rythme des cloches que l'orchestre combine avec la voix confuse du ressentiment et de la douleur ; et, dès lors, au lieu d'un fait divers sans portée, nous avons une combinaison bien humaine de la voix qui pardonne et de celle qui menace, un rappel émouvant des détresses d'une âme désemparée, où se mêlent les frémissements de la chair et les orages de l'esprit. La scène suivante, signalée par le chant de Lucia, nous transporte, en une heureuse opposition, dans l'ordre des sentiments jeunes et tendres. Une chanson, joyeuse et fraîche comme le printemps, un entretien confiant comme un premier amour, font succéder aux sentiments oppressants la sérénité et l'abandon. Dans cette accalmie, favorable à la production des émotions douces, s'élève le duo d'amour où s'épanouit, avec la liberté infinie des cœurs, ce que Wagner appelle la fleur divine de la mélodie humaine. — Mais la scène change d'aspect : une nouvelle *coloration* apparaît. La réunion familiale, la pieuse commémoration des Morts annoncée par le motif des cloches, nous reporte vers de plus sombres pensées. La prière, psalmodiée par le chœur, a je ne sais quoi de fruste et de tragique : elle prépare l'éclosion des sentiments douloureux. Nous voilà prêts pour la scène finale, scène rapide où les promesses de pardon s'oublient, et où s'accomplit l'œuvre de mort, pendant que les cris déchirants de Severina nous en instruisent et que les cloches retentissent, à l'image des cœurs, plaintives, éperdues.

Grâce à ces colorations changeantes, à ces mutations brusques de sentiments qu'elle excelle à provoquer, la musique de M. Mercier prend un caractère d'*humanité*. On pourrait même dire d'elle qu'elle est très dramatique, si le drame est essentiellement la rencontre ou le heurt de volontés hostiles. Grâce aux moyens harmoniques dont elle dispose, — combinaisons orchestrales riches et étendues, dissonances habilement ménagées, altérations discrètes capables de changer la nature des accords jusqu'à les rendre inquié-

tants, — elle sait offrir l'image troublée de la vie, elle en exprime l'angoisse. Elle traduit le drame que la pensée méditative soupçonne au fond de tout ce qui vit et que ses accents douloureux présentent à notre conscience avec une particulière intensité. Elle nous jette ainsi en pleine crise émotionnelle, et l'état d'âme qu'elle fait naître aussitôt reproduit à sa manière les perplexités de la pensée, les troubles de l'âme devant les contradictions qui se soulèvent de toutes parts autour d'elle et jusques en elle. Elle nous apporte comme l'écho particulièrement émouvant de la plainte universelle.

C'est par là, sans l'avoir réellement cherché, en se rapprochant plutôt des procédés instinctifs de la nature, que cette musique rencontre l'effet dramatique le plus intense. Rien de moins cherché, en effet, que ce drame qui sort ici des choses ou des sentiments eux-mêmes et qui éclaterait en l'absence de tout livret, par la seule opposition et le jeu naturel des forces en antagonisme. Si la deuxième scène, par ses accords consonants et sa coloration joyeuse, traduit un état pacifique de sérénité et de détente, les autres scènes, unissant des sonorités et des sentiments antagonistes, créent pour chacun d'eux un état de tension pénible, et multiplient les malentendus. En dehors des paroles qui accusent les oppositions, ce jeu et ce conflit de notes suffiraient à la tâche, tant il est vrai qu'elles n'empruntent pas au dehors l'élément pathétique qui est en elles. C'est bien tout un drame musical qui s'ébauche, fait de résistances, de froissements, de regrets. On y voit des forces aimantes que la mort sépare et qui désespèrent, des forces hostiles qui souffrent d'être unies, des forces tendres, douloureusement comprimées, qui se lamentent et qui pleurent, des promesses de joie que la douleur brise, l'espoir et la mort, et tout cela c'est encore la vie saisie dans son mélange inquiétant.

Là réside précisément le charme ou la séduction de cette œuvre, je veux dire le pathétique qui est en elle. Nous en avons indiqué les sources. Il ne vient pas d'une action convenue ; il n'est point dû à des rencontres extérieures de circonstances. Le formalisme musical ne saurait davantage l'alimenter : une musique capable de se jouer dans des combinaisons harmoniques, dans la formation plus ou moins habile d'ensembles rythmiques sans sincérité et sans vie, la recherche de nuances fugitives et mièvres, ne nous conduiraient pas à cet effet simple et émouvant. C'est qu'il y a loin entre la musique de M. Mercier, tout imprégnée d'âme, et la mélodie artificielle, « ce fantôme de son, étonnamment vide, au service exclusif de la mode » (1). Le pathétique est tellement dans la nature et dans l'essence même de son talent, que les thèmes dont il use pour exciter en nous l'émotion n'ont pas à passer par le détour des paroles et des préparations historiques pour nous frapper et nous émouvoir. Ils ne demandent qu'à éclater ; ils s'épanouissent d'eux-mêmes en sentiments. Que, dans les notes du début, la polyphonie de l'orchestre fasse pénétrer en nous la vague douleur flottante dans la nature ; que les notes haletantes du quatuor entrecoupé adressent un appel infiniment douloureux à nos forces compatissantes ; que le lamento de Severina vienne nous envelopper de rêveries tendres et tristes ; que la vilanelle de Lucia libère en un essor joyeux nos rêves d'amour ; que le chœur des muletiers nous apporte un écho de l'indifférence de la nature à nos peines et de la joie insouciante des choses, tandis que la prière des morts ramène obstinément notre pensée vers la fin inévitable qui fait l'amertume et le tragique de nos destinées : c'est toujours la même note touchante, simplement, franchement humaine. Sans fracas, sans pédantisme, comme en se jouant, par le seul effet du chant envolé de

(1) Wagner, *Beethoven*.

son cœur en une minute d'émotion sincère, il nous conduit au plus haut point de la tristesse, du désespoir ou de la joie. Car ses accords ne sont que des passions en mouvement, des émotions qui sont devenues de la musique, comme chez d'autres elles deviennent de la poésie : c'est le pur sentiment qui chante dans ses mélodies.

Nous venons de caractériser cette musique spontanée qui flotte partout, dans l'*Anniversaire*, et qui nous pénètre insensiblement, sans procédé visible, sans effort apparent. Elle ressemble à la poésie jaillissante de l'inspiration romantique ; elle a quelque chose du charme innocent de la nature qui se joue autour d'un paysage et par lequel celle-ci donne tant d'éclat à ses productions. Il y a là, comme dans les manifestations heureuses de la vie, de l'abandon et du charme, un appel discret à nos puissances de sympathie, la grâce enfin. Mais dans cette grâce elle-même, nous avons démêlé l'appoint du cœur, seul capable de la produire et de la fixer. N'est-ce pas d'ailleurs le fait d'une sensibilité neuve et souple? Le don d'exciter la grâce et « de faire naître les amours » (1) n'est-il pas dévolu aux âmes vraiment jeunes ou qui savent le redevenir ? Or, c'est bien là la caractéristique de ce talent spontané qui se livre à nous d'un mouvement si naturel. Ses essais précédents en faisaient foi : il y avait de la tendresse dans la musique de scène du *Roi Candaule*, une émotion pressante et contenue dans les parties chantées du *Maître de Palmyre*. L'*Anniversaire*, avec ses sombres accords, — longue plainte entrecoupée d'un chant d'amour et d'espoir, — est venue réaliser ses promesses. M. Mercier est ainsi, désormais, en possession de ses moyens. Il a trouvé la loi de son inspiration, c'est-à-dire de sa sensibilité. Le pathétique est sa voie, le sentiment son domaine. Loti — dont j'aimerais entre parenthèse à la voir s'inspirer et qui serait bien fait, au même titre que d'Annunzio, pour tenter une musique si franchement émotionnelle, — Loti disait dans une circonstance solennelle (2) : « Je ne sais que les choses de l'amour ». Belles paroles que M. Mercier pourrait méditer ; elles résument son œuvre commençante ; elles donnent un sens à ses aspirations quand il se cherchait, à ses œuvres plus définitives quand il s'est trouvé. Elles expriment que la musique à laquelle il tend vit par le sentiment, respire par le cœur, et vaut par la grâce dont le cœur est l'éternelle source : musique, non pas d'idées, mais d'émotions, non asservie à un livret ni rampant à terre, mais prenant librement son vol ; musique vraiment intérieure, puisqu'elle rythme les mouvements de l'âme.

Aussi bien, comme si cet élément de jeunesse et de cordialité portait en lui un pouvoir d'irrésistible séduction, le public — un des publics les plus froids et les plus réservés qui soient — a été immédiatement gagné. La critique s'est faite encourageante et sympathique. Heureuse de prêter son apport à une œuvre spontanée, gagnée par cette force d'attrait qui est en elle, l'exécution a été particulièrement réussie. M. Fournets, de l'Opéra, a mis au service d'un rôle fort bien composé une voix généreuse et un talent de comédien éprouvé. Le jeu dramatique et la voix grave de Mlle Renflaur convenaient à merveille au personnage de Severina, comme la grâce et la finesse de Mlle Clouzet au joli rôle de Lucia. M. Lorrain a été un Sandro gracieusement sentimental, et amoureux sans ridicule. Le Grand-Théâtre de Bordeaux et son hardi directeur, M. Frédéric Boyer, s'honorent par de tels choix et de telles interprétations. Paris voudra-t-il rester en arrière? *Cavalleria rusticana* constituerait-elle, en matière de délits, l'acte nécessaire et irrémissible ? Ou bien la hardiesse de nos directeurs parisiens

(1) Plotin, *Ennéades*, p. 71.
(2) Discours de réception à l'Académie française.

n'irait-elle pas au delà de quelques pâles levers de rideau, tels que le *Chalet* ou le *Maître de Chapelle* ? A Dieu ne plaise que nous osions le prétendre ! Mais, alors, ils sauront désormais où s'adresser.

ALBERT BAZAILLAS.

COURRIER DE REIMS.

Il y avait foule, le dimanche 11 février, salle Degermann, à l'audition des concerts éclectiques. Ces succès sont dus certainement à l'incessant travail de M. Vaysman, qui se dépense comme virtuose et comme organisateur. Mlle Lucy Botz et M. Vaysman ont interprété supérieurement la *Sonate* pour violon et piano de Silvio Lazzari, œuvre ardue et remplie de difficultés. Mlle Lucy Botz se fit ensuite chaleureusement applaudir dans un *Nocturne* de Chopin et *la Truite*, de Schubert. Un chœur de jeunes filles exécuta trois pièces de César Franck, et ce fut une diversion heureuse, très appréciée par le nombreux public qui remplissait la salle. Terminons en complimentant sincèrement M. Vaysman, qui se propose de monter encore de grandes œuvres auxquelles le concours de cette excellente chorale de dames sera très précieux.

A. B.

COURRIER DE TOURS.

L'*Association artistique des artistes tourangeaux* a donné son 3e concert avec le concours de M. Lucien Capet et de M. Paul Daraux. M. **Capet** a triomphé dans le *Concerto* en *ré* de Beethoven, qu'il a joué dans un style impeccable. M. **Daraux**, un peu fatigué, a néanmoins été très applaudi dans la *Procession* de Franck, où par moments l'orchestre n'a pas eu la discrétion désirable. Le 3, M. Engel et Mme Bathori, avec le concours de M. Pitsch, jeune violoncelliste de grand talent, ont donné un concert consacré aux œuvres des maîtres italiens du XVIIIe siècle pour la 1re partie et aux œuvres de H. de Fontenailles pour la 2e partie. On a aimé tout particulièrement la *Sonate* de Boccherini que M. Pitsch, parfaitement accompagné par Mme Bathori, a jouée à ravir, *Pianjete* et *La Fortuna* de Carissimi, où Mme Bathori d'abord seule et ensuite avec M. Engel a charmé l'auditoire.

Grand succès pour les mélodies de M. H. de **Fontenailles** accompagnées par l'auteur. Citons, faute de pouvoir tout nommer : *Tout doucement*, *les Ailes des cloches*, *un Baiser* et *les Saisons*, dans lesquelles Mme Bathori fut tour à tour mélancolique et passionnée ; *Sais-tu*, *Rose si jolie*, *Souffrance*, que M. Engel interpréta avec son art consommé ; *Barcarolle*, où M. Pitsch mit de jolies sonorités, et enfin deux valses tziganes jouées avec la fougue qui leur sied par Mme Bathori et M. de Fontenailles sur l'excellent Steinway.

Au concert du 13 février, M. **Geloso** a joué la *Sonate* en *ut dièse* mineur de Beethoven, la 3e *Ballade* de Chopin, la *Berceuse* de Grieg, le *Chœur des Fileuses* de Wagner-Liszt, et comme rappel la *Valse* en *la bémol* de Chopin.

M. Geloso est un remarquable virtuose et sa légèreté de doigts est incomparable. Mlle Doecken, fatiguée, a cependant fait apprécier l'air d'*Iphigénie*, les *Vieilles de chez nous* de Levadé, les *Cigales* de Chabrier et des compositions de M. Geloso. Mlle Claire Blot, élève de Mme Tassu-Spencer, a fort bien exécuté sur sa harpe Pleyel différents morceaux, dont le plus remarqué fut l'*Impromptu* de Garbone. Et Mlle Denise Blot, une jeune pianiste d'avenir, a tenu le piano d'accompagnement de façon à mériter tous les suffrages. Nous aurons d'ici quelque temps un concert avec le concours de M. Alejandro Ribo, pianiste.

C. Perny.

VIRTUOSES.

Mlle Renée **Lénars**, dont les auditeurs des concours du Conservatoire ont déjà applaudi la virtuosité et la grâce à la salle Favart, où elle remporta en juillet son premier prix de harpe Lyon, vient encore d'obtenir un éclatant succès le 30 janvier chez Pleyel.

Emile Nérini, un tout jeune homme, a été très goûté comme compositeur. On a particulièrement applaudi : *Rose, ne croyez pas* et la 3e *valse* pour harpe. On a même mieux fait que de les applaudir, on a obligé M. Daraux et la jeune harpiste à recommencer.

Ces 2 soirées du 6 et du 16 nous ont permis d'apprécier une fois de plus le beau talent de Mlle M. **Doerken**, la chanteuse avec laquelle le maître R. Pugno fit sa dernière tournée à travers la France avant son départ pour l'Amérique. Mlle Doerken n'a pas choisi la carrière artistique comme le métier et le gagne-pain le plus brillant qui a tant d'attraits pour les enfants de nos concierges. Fille d'un de nos premiers ingénieurs, elle eût pu trouver dans les plaisirs de la haute société mondaine où son rang l'appelait assez d'occupations et de passe-temps futiles. Mais le désir de ne pas rester inutile d'une part, et de l'autre l'attrait qu'avait pour elle l'art de la musique l'ont tirée de l'obscurité dorée où l'aurait laissée, selon toute probabilité, la vie élégante, pour en faire une de nos cantatrices concertistes les plus distinguées. Son maintien modeste et naturel, sa grâce, la grande pureté de son style et de son interprétation absolument juste, nous ont laissé au cœur la conviction absolue qu'elle ne s'était pas trompée sur sa véritable vocation et que l'art pouvait être fier de la recrue qu'il avait enrôlée, à si juste titre, sous sa bannière de gloire.

Le récital de piano qu'a donné, le 22 janvier, aux Agriculteurs, Fanny **Guimaraès**, jeune pianiste brésilienne, élève diplômée du maître Sauer et du conservatoire de Vienne, a montré une fois de plus que les artistes européens n'étaient pas les seuls à pouvoir bien jouer les maîtres.

Mlle Guimaraès nous l'a bien prouvé par son excellente interprétation d'œuvres de Beethoven, Gluck, Saint-Saëns, Schumann, Chopin, Liszt. On a particulièrement remarqué et applaudi une splendide *Tarentelle*, de Marmontel, où Mlle Guimaraès a pu déployer toute sa douceur et sa virtuosité.

Deux sœurs artistes, l'une pianiste, l'autre violoniste, Mlles Nelly et Alice **Eminger**, nous ont charmés agréablement pendant toute une soirée.

De plus nous avons eu le plaisir d'entendre, c'est-à-dire d'applaudir, l'excellent diseur qu'est M. Brémont.

Les jolies et dramatiques adaptations musicales de M. T. Thomé, déjà bien connu dans ce genre si difficile qui tient à la fois du théâtre et de

la musique, ont été un nouveau succès pour l'auteur qui les accompagnait en personne et pour leur excellent interprète.

L'abondance des matières pour notre dernier nº ne m'avait pas permis de m'étendre sur les grands concerts de la période de février ; — je me permettrai donc un petit retour en arrière pour ramener les lecteurs du *Mercure* jusqu'au récital de piano qu'a donné le 1er février, chez Pleyel, Germaine **Arnaud**, le brillant premier prix de notre Conservatoire, — son concert a été un vrai triomphe. Devant une belle salle qui l'a rappelée plusieurs fois, elle a développé sans efforts apparents toutes ses merveilleuses qualités de mécanisme et d'originalité.

Le 14 février, Mlle Maria Lucrecia **Uriarte** donnait son concert à l'Aeolian. Cette jeune pianiste argentine, déjà titulaire de nombreuses distinctions, fut l'élève à Buenos-Ayres du célèbre Williams, et continua ses études à Paris. Son incomparable mécanisme, la juste interprétation des œuvres qu'elle exécuta (Beethoven, Schumann, Liszt, etc...), en un mot, la haute virtuosité dont elle fait preuve, lui valut, de la part d'une salle comble, d'enthousiastes ovations.

Samedi soir avait lieu à la salle Erard le concert de Mlle Thérèse **Roger**. Le programme, très artistique et cependant très éclectique, a été exécuté à la satisfaction générale : Mlle Th. Roger possède un jeu exquis, une sonorité délicieuse. Son brillant mécanisme et l'exacte interprétation des œuvres qu'elle exécuta (Bach, Schumann, Chopin, Bernard, Fauré, Marmontel, Liszt, etc...) ont été fort goûtés.

Mlle Reboul, violoncelliste, a fait merveille dans les *Chants russes* de Lalo et la *Tarentelle* de Popper.

M. Tourret est un excellent violoniste. Quant à Mme Bureau-Berthelot, que nous avions entendue dernièrement à une des matinées Luigini, elle est toujours en progrès pour le style et la délicatesse de sa voix.

PAUL DUBOT.

SIMPLES AVIS.

Un pianiste accompagne s'il s'agit de plaquer les accords et de faire les ritournelles d'une chansonnette, d'un morceau de genre ou même d'un concerto ; il prend le rôle de *soliste* dès qu'il participe, avec un ou plusieurs instrumentistes, à l'exécution de sonates, trios, quatuors, etc. Dans ce dernier cas, il est faux et injuste de lui susurrer : « Vous *accompagnez* divinement bien. » — Qu'on se le dise une fois pour toutes !

*
* *

Nous ne saurions trop recommander aux chanteurs et instrumentistes qui liront ces lignes de vouloir bien, si faire se peut, cesser de présenter à leurs accompagnateurs de la musique véreuse, loqueteuse, chiffonnée, dégoûtante, qui a traîné partout, ne tient plus debout sur le pupitre et dont les pages se replient quand on les tourne. Nous ne nous adressons pas aux chanteurs comiques qui ont, eux, le soin de cartonner leur musique, de la conserver propre, vierge de crevaisons et de microbes. Nous conseillons aux pianistes de refuser désormais des parties en mauvais état ; à l'avenir ils n'auront plus à s'en plaindre.

*
* *

Lorsqu'on aime un compositeur, la première des choses à faire est de le récompenser du plaisir qu'il vous procure en *achetant* sa musique, et non pas en cherchant quelqu'un qui vous la *prête*.

JEAN RAGE.

CORRESPONDANCE.

J'ai reçu la lettre suivante, que je me fais un plaisir d'insérer :

Mon cher confrère,

Dans le Mercure musical *du 15 décembre dernier, un article bibliographique, portant votre signature, parle de mon dernier livre, l'*Essai de critique de la critique musicale. *Il me reproche notamment d'avoir fait intervenir en l'occurrence la famille de certains confrères. Il y a là une allégation contraire à la réalité ; mais l'erreur m'est imputable, ainsi qu'un ami me l'a signalé.*

Voici évidemment le passage qui vous a choqué : « Dans quelques ménages, la belle-mère apporte un manque de bonhomie et des allures peu aimables. On s'en souvient quelquefois lorsqu'on lit certains articles de M. Lalo. »

La dernière phrase comporte — ce dont je ne m'étais point aperçu — deux sens différents, et j'aurais dû être plus précis. Il va sans dire que je faisais allusion à l'état d'esprit du critique en question, et non à sa parente, en admettant que celle-ci existe, ce que j'ignore.

Voilà le seul point que je tenais à relever dans votre article. Quant aux autres gracieusetés que vous m'avez octroyées, je ne me donnerai pas le ridicule de protester contre elles, même légèrement, venant d'user très largement du droit qu'a l'écrivain de s'exprimer sans détours.

Si, un beau jour, j'étais chagriné de cette attitude à mon égard, je me demanderais, pour me consoler, si vous avez alors bien dit toute votre pensée, et la réponse que je me ferais sans doute serait le meilleur des onguents pour ma brûlure.

Croyez, mon cher confrère, à mes sentiments distingués.

FRÉD. HELLOUIN.

Je prends acte très volontiers de la rectification de M. Hellouin ; mais il reconnaîtra avec moi que mieux valait ne pas employer certains procédés de style, qui prêtent à l'équivoque. Il valait mieux aussi ne pas prononcer sur un illustre compositeur, même par réticence, le mot d' « enfant de vieux », ni conseiller à un écrivain fort connu d'aller soigner à la campagne une névrose plus que problématique, en terminant cette ordonnance par une injure : « Tabarin malade. » — « Pauvre Tabarin de Tarascon ! » a répondu (dans la *Revue illustrée*) le critique ainsi bafoué ; n'était-il pas dans son droit ? Quant à moi, je me devais de protester contre de pareils procédés, justement parce que je sortais indemne de ce quasi général abatage. Je ne vois pas très bien ce qui fait supposer à M. Hellouin que je n'ai pas dit « toute ma pensée », dans un compte rendu où j'ai tâché de rester le plus impartial possible et de reconnaître tous ses mérites.

L. L.

ECHOS

A l'Opéra-Comique. — *Le Cœur du Moulin*, drame lyrique en deux actes, de MM. Maurice Magre et Déodat de Séverac, vient d'être reçu par M. Albert Carré et sera monté très prochainement. Nous n'avons pas besoin de dire combien ce choix nous semble heureux. Détail à noter : cet ouvrage, présenté au dernier concours de la Ville de Paris, avait été écarté aux premières « éliminatoires ». M. V. d'Indy, membre du jury, se trouvait alors en Russie.

Mondanités. — Très belle soirée musicale, le 17 février, en l'hôtel de Mme Durey-Sohy. La perle en fut cette noble et pure mélodie de Saint-Saëns, la *Cloche*, chantée avec infiniment de délicatesse et de goût par la maîtresse de maison. On a beaucoup applaudi aussi le *Concertstuck*, de Weber (Mlle Morin), et la *Fantaisie dialoguée*, de Boellmann, pour orgue et orchestre (Mlle C. Durey-Sohy). La partie d'orchestre, qui comprenait, outre les morceaux précédents, le Prélude et un Entr'acte de *Carmen*, et l'andante d'une *Symphonie* de Haydn, était exécutée par l'*Union instrumentale*, société d'amateurs qui présente cette particularité d'être dirigée aussi par un amateur. C'est là une tentative intéressante, et dont les résultats sont déjà fort satisfaisants. Un peu plus de finesse dans les nuances est encore désirable ; mais la précision et la netteté sont acquises, et c'est l'essentiel.

Le Courrier de la Presse a établi le relevé des votes et travaux parlementaires de tous les députés et sénateurs.

Ce travail, le plus complet qui existe, est indispensable aussi bien aux électeurs qu'aux candidats et comités électoraux; il évite la tâche ingrate de compulser de nombreux volumes du *Journal officiel*, avec ses annexes, pour y relever les suffrages exprimés lors des scrutins importants qui ont eu lieu dans l'une ou l'autre Chambre, tâche bien faite pour rebuter plus d'un chercheur.

La vie des Saints. — « Alexis de Castillon, né à Chartres en 1838, est mort à Paris en 1873.

« Obligé par sa famille d'embrasser la carrière militaire, malgré son goût très prononcé pour la musique, il devint officier de cavalerie de la Garde impériale et obtint d'être en garnison à Paris pour pouvoir continuer à travailler l'art vers lequel il se sentait de plus en plus attiré.

« Peu de temps avant la guerre de 1870, à laquelle il prit part, il fit la connaissance de César Franck et, séduit aussitôt par l'enseignement si hautement artistique de ce maître, il brûla tout ce qu'il avait écrit antérieurement, et attribua à son *Quintette*, la première œuvre composée d'après les conseils de Franck, l'étiquette Op. 1, bien qu'il eût beaucoup produit auparavant.

« Depuis, son talent ne fit que croître ; il se mêla très activement au mouvement d'art créé par la Société nationale de Musique ; mais, épuisé par les fatigues endurées au cours de la dure campagne d'hiver de 1870-71, il succomba en pleine maturité d'âge et de talent. »

(*Programme des Concerts Chevillard*, 18 fevrier 1905.)

Un nouveau roman de Willy. — Qui donc ose prétendre que la vieille gaieté française s'en va ? Elle revient, au contraire, si jamais elle était partie, et elle revient avec le nouveau livre de Willy!... *Une Plage d'Amour!* tel est son titre, (Librairie Universelle, 33, rue de Provence, Paris, **3** fr. **50**, franco).

Désopilant, drôle à faire mourire de rire, débordant de talent bien fran-

çais, de gaieté, prodigieux de hardiesse de pensée et d'audaces, de style clair, rapide et des plus intrigants, tel est le livre. *Une Plage d'Amour* provoquera bien des colères grognonnes. Ah! c'est que Willy ne se gêne pas de raconter tont ce qu'il a vu sur une de ces plages de bains de mer d'hiver et d'été, où le monde va se tremper dans l'eau et se retremper dans la liberté extra familiale et extra conjugale. Lisez *Une Plage d'Amour*, et vous serez gai pour plus d'un an, c'est-à-dire jusqu'au prochain livre du prestigieux Willy.

Le roman : *Une Plage d'Amour* se présente habillé, ou plutôt déshabillé, d'une capiteuse couverture du délicat artiste qu'est Préjelan.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Ernest Bloch : *Historiettes au crépuscule* (Poèmes de C. Mauclair). Paris, Demets.

César Franck : *Danse lente.* Paris, Édition mutuelle.

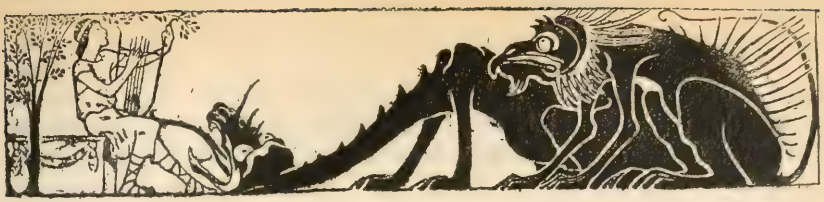
Vincent d'Indy : *Jour d'été à la montagne.* Réduction pour piano à 4 mains, par Marcel Labey. Paris, Durand et fils.

Camille Saint-Saëns : *L'Ancêtre*, drame lyrique en 3 actes (A. de Lassus). Paris, Durand et fils.

Emile Vuillermoz : *Chansons canadiennes.* Paris, Mathot.
— — *Les Dionysies* (Louis Payen). Paris, Mathot.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



L'ART ITALIEN AVANT PALESTRINA

Sans contredit, l'école musicale italienne fut, vers la fin du XVIe siècle, à la tête du mouvement musical européen. En créant, de toute pièce, la forme splendide de composition qu'on a, depuis, nommée *opéra*, elle avait donné au style monodique, qui était né d'elle, une consécration éclatante ; et, par cette consécration, elle avait affirmé son influence durable sur les autres écoles. D'ailleurs elle avait eu, avant l'éclosion du chant à voix seule, une très forte école de contrapontistes dont la plus haute expression s'était révélée dans l'œuvre de Palestrina. Sa puissance était donc grande vers la fin du XVIe siècle, et son influence et sa prééminence sur les autres écoles étaient très légitimes.

Mais qu'était cette école avant l'époque palestrinienne ? Avait-elle un caractère marquant, ou était-elle assujettie à la domination étrangère ? peut-on affirmer que l'œuvre palestrinienne et le style monodique aient été le dérivé d'un art primitif qui fleurit antécédemment en Italie et qui eut un caractère exclusivement italien ?

A ces demandes, M. Romain Rolland a répondu, il y a quelque temps, négativement (1), et cette réponse devrait signifier que l'art italien était peu développé avant Palestrina et qu'il subissait le joug d'un art étranger au goût, aux tendances

(1) La musique en Italie du XIVe au XVIIIe siècle, d'après une publication récente. (*Revue musicale*, 1er septembre 1905.)

artistiques du peuple italien de la Renaissance. M. Romain Rolland a-t-il raison ? Je crois que non. J'estime extrêmement l'art étranger qui florissait en Italie avant Palestina ; mais j'estime pareillement l'art national qui s'épanouissait, chez nous, à la même époque ; et c'est justement pour rappeler cet art à la mémoire des musiciens oublieux, de nos jours, que j'écris ces lignes.

Lorsqu'un historien parle de l'art musical au xve siècle et au commencement du xvie, il se croit obligé de ne rappeler que les magnificences contrapontiques des maîtres franco-flamands. C'est comme si le sentiment musical de cette époque eût résonné partout à l'unisson et eût donné la même note dans tous les pays civilisés d'Europe. Et l'historien dit que toute la musique qu'on composait alors avait le caractère de la musique franco-flamande et que les compositeurs et les chanteurs les plus recherchés et les plus expérimentés ne pouvaient être que des franco-flamands. Et tout de suite surgit la liste des grands noms de la grande école ; et l'historien se hâte de conclure qu'à côté de la musique d'un Dufay, d'un Binchois, d'un Ockeghem, d'un Josquin, il ne pouvait exister d'autre musique.

Ce singulier phénomène, qu'on pourrait dire un singulier effet d'optique, est dû à la vive lumière qui environna, pendant de longues années, la production musicale franco-flamande. On admira tellement cette lumière qu'on crut à l'absence de toute autre clarté ; et, la mode aidant, on s'y prit si bien qu'on finit par ignorer l'existence d'une autre production, d'une autre école non moins intéressante et importante, du côté esthétique et historique, que la production et l'école franco-flamandes. Cette école et cet art oubliés étaient bien franchement italiens.

On sait le très haut degré de culture et de civilisation auquel arriva l'Italie pendant le xve siècle. Dans cet espace de cent années, sous l'influence des renaissantes beautés de l'art antique, l'esprit italien se transforma, l'art national prit un vigoureux élan, les coutumes sociales s'ennoblirent et se raffinèrent. Le xve siècle est l'époque des humanistes ; c'est aussi l'époque des Beato Angelico, des della Robbia, des Donatello, des Botticelli ; c'est l'époque des élégances renouvelées, du luxe recherché, des fêtes somptueuses, du bon goût classique renaissant. La société italienne se débarrasse alors des derniers restes de la rudesse et de l'austérité du moyen âge, et, tandis que les autres peuples d'Europe sont encore sous le poids des traditions médiévales, l'Italie marche, éclairée par l'idéal nouveau, dans la voie de la nouvelle civilisation. Peut-on croire que dans un

moment si brillant de sa vie intellectuelle, juste alors que la pensée nationale se révélait puissamment dans les langages expressifs de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, peut-on croire que, juste alors, l'Italie ne sût exprimer qu'imparfaitement, par le chant, ses propres sentiments ? L'hypothèse n'est pas admissible ; et les faits en démontrent l'absurdité. Voyons ces faits.

Assurément, la musique italienne du XVe siècle et du commencement du XVIe ne pouvait présenter les caractères de la musique des autres pays. La tradition, les tendances, les habitudes des Italiens devaient nécessairement donner à la musique nationale une tournure spéciale. Cette musique ne pouvait s'approfondir dans la recherche des difficultés techniques, ni trouver sa plus haute satisfaction dans l'enchevêtrement des parties de chant *en imitation*. Manifestation vive et franche du très vif esprit italien, émanation du goût raffiné d'une société d'élite qui se plaisait aux plus rares élégances, cette musique, faite pour être chantée dans les salles ornées des princes ou dans les rues, à la nuit, au milieu d'un peuple en fête, à la lueur des flambeaux, cette musique devait fuir les voies obscures et savantes de la science contrapontique et s'élargir dans la grande clarté de la mélodie expressive et simple ; et elle devait préférer, aux formes très graves de la grande composition, les formes légères et gracieuses de la chanson et de la chansonnette. D'ailleurs, le milieu où cette musique florissait semblait fait tout exprès pour lui donner le cachet particulier qui la distingua si vivement des musiques des autres peuples. On se rappelle les cortèges joyeux qui, du temps de Laurent le Magnifique, sortaient, la nuit, par les rues de Florence, chantant ces chants carnavalesques dont les paroles étaient composées, quelquefois, par le prince lui-même ; et on se rappelle aussi les grands concerts que de nobles artistes et *dilettanti* exécutaient aux cours des Gonzague et des d'Este. Pour ces concerts dont les exécutants étaient les dames et les gentilshommes de la cour, et pour ces solennités musicales publiques qui s'attardaient, dans la nuit, par les rues des villes, la musique franco-flamande, appesantie par la recherche de l'imitation, par les entraves des canons, par la construction mélodique qui mettait, presque toujours, le thème dominant au beau milieu de l'harmonie, n'était pas possible. Il fallait une musique moins savante, mais plus claire, dont on pût aisément comprendre la construction et qui fût, en même temps, très vive et très expressive. Et c'est justement ainsi que fut cette musique mélodieuse et expressive, cette musique italienne du XVe siècle dont les traditions remontent, bien en arrière, aux siècles du Décaméron et de Casella ; cette mu-

sique vive et joyeuse qui fut bien à trois et à quatre parties, comme la musique franco-flamande, mais où les quatre voix eurent bien garde de rivaliser d'importance entre elles ! Dans cette musique que les chars carnavalesques emportaient, à la grande joie du peuple, par les rues de Florence, c'était toujours le chant *solo* qui montait sur l'ensemble des voix. On ne demandait pas, à cette musique, un concert de voix égales se subdivisant et se renvoyant le thème du haut en bas du quatuor vocal ; c'était la mélodie libre et dégagée qu'on cherchait et c'était elle qui trônait en haut du concert, ne se laissant pas facilement submerger par le flot des voix secondaires. En examinant et en écoutant cette musique claire et mélodique, on comprend pourquoi le chant *solo* prit si vite possession de l'art musical italien, un siècle plus tard, à l'époque de la naissance de l'opéra. C'est que le chant *solo* n'avait jamais cessé d'exister, *comme forme d'art,* en Italie ! voire même, il avait toujours prospéré et avait presque été préféré au chant polyphonique. Accompagné du luth ou de la viole, ou soutenu par l'harmonie discrète des voix secondaires, le chant solo semblait être la forme d'art qui répondait le mieux au goût et aux tendances artistiques du peuple italien, de ce peuple qui avait reçu en héritage des anciens l'amour pour la clarté et la simplicité ; et c'était cette forme d'art que les artistes et les dilettantes italiens aimaient le plus et qui, passant intacte à travers les siècles et à travers les luttes contre les tendances étrangères, influait sur toute la composition musicale italienne du XVIe siècle et venait s'épanouir librement, à la fin de ce siècle, dans les œuvres de Vincent Galilée, de Jules Caccini et de Jacopo Peri. Et la prédilection pour ce chant nous fait comprendre aussi pourquoi le chant solo s'imposa tellement à l'art italien des XVIIe et XVIIIe siècles. C'était toujours le même sentiment qui dominait la foule, le même besoin de clarté. Seulement, aux XVIIe et XVIIIe siècles, ce besoin de clarté se transforma en besoin de facilité de compréhension, et le chant se modifia et se simplifia toujours plus, pour être plus commodément compris, jusqu'à ce qu'il arrivât à la pauvre simplicité de l'art italien du XIXe siècle.

Mais dans les chansons italiennes du XVe et du XVIe siècle, la pauvreté harmonique et contrapontique des temps futurs ne s'aperçoit pas encore. Et c'est ce qui fait le charme de ces compositions. Tout en évitant la lourdeur qui dépare bien des chansons franco-flamandes et qui a son origine dans l'emploi presque continu de l'imitation (je crois que M. Expert lui-même voudra reconnaître ce défaut dans les compositions anciennes qu'il a publiées), les chansons italiennes sont composées à plusieurs parties réelles ; mais les artifices du contre-

point y sont si bien cachés qu'ils n'entravent pas la marche de la mélodie. En lisant certaines chansons de Jannequin ou de Gascongne ou de Claudin de Sermisy, on dirait que le compositeur a voulu faire, en premier lieu, du contrepoint ; cela n'arrive jamais, ou presque jamais, dans les chansons italiennes ; le contrepoint y est, mais on ne s'en aperçoit pas. Les parties semblent avoir une égale importance ; et elles ont toutes un développement indépendant et très mélodique ; mais les mouvements sont combinés de manière à faire ressortir principalement une d'elles, celle qui a le chant principal et surtout celle qui est dans la région la plus aiguë du concert ; et de cette combinaison naît une harmonie riche et intéressante qui n'empêche pas la voix principale de s'envoler au-dessus des autres. C'est bien là la forme des *frottole*, des *srambotti*, des *sonetti* qui charmèrent les cours princières du xve siècle ; et c'est là aussi la forme des *villanelle*, des *villotte*, des *madrigaletti* et des *canzonette* qui furent chantés pendant le xvie siècle et qui préparèrent la floraison du chant *solo* de Vincent Galilée et de l'académie du comte Bardi. Cet art national, si simple et si expressif, eut toujours la prédilection des masses, et c'est à son influence qu'on doit la naissance du courant contraire au contrepoint qui envahit peu à peu l'Italie pendant le xvie siècle, et qui trouva sa plus forte expression dans le *Dialogo della Musica antica e moderna* de Vincent Galilée ; ce courant qui fit naître le mélodrame en 1594 et qui, trente années auparavant, avait même essayé de chasser le contrepoint de sa résidence légitime, de la musique d'église.

Le besoin de clarté, qui se manifesta toujours plus vif en Italie, pendant le siècle de Léon X, n'empêcha pas cependant que la musique italienne ne se prît d'un amour passionné pour l'art polyphonique. Cela était naturel. Dès la seconde moitié du xve siècle, la péninsule avait été envahie par l'école franco-flamande ; les compositeurs et les chanteurs étrangers étaient descendus en foule dans nos contrées, attirés par la générosité de nos princes, par la richesse de nos républiques ; et les princes et les républiques se faisaient une gloire de tenir à leur solde ces vaillants virtuoses du contrepoint auxquels la composition d'une messe à quatre voix ne coûtait qu'une nuit de travail. La musique franco-allemande s'était emparée de nos chapelles, de nos académies, de nos concerts ; et son idéal austère et grandiose surgissait menaçant en face de l'idéal traditionnel de notre école, de notre art. Ce ne fut pas une lutte, alors, ce fut une double conversion. L'art italien accepta, en admirant, les procédés puissants de l'école étrangère ; et tandis que le flot des chansons et des chansonnettes, des *frottole* et des villa-

nelles suivait, joyeusement, son cours habituel, les compositions religieuses et les madrigaux italiens marchèrent dans la voie nouvelle ouverte par les maîtres flamands. Mais, en même temps, la composition franco-flamande s'élargit et s'adoucit, au contact de l'art italien, et devint plus mélodique, plus élégante, plus souple ; sous l'influence de notre art elle changea d'allure et d'aspect ; et c'est alors que parut Josquin Després, qu'on a pu supposer, un instant, d'origine italienne (Giosquino del Prato), à cause de la douceur et de l'élégance de son chant ; c'est alors qu'Adrien Willaert s'établit à Venise, où il fonda cette école célèbre qui devait monter, de plus haut en plus haut, de Cyprien de Rore à Gabrieli, de Gabrieli à Monteverdi. L'école franco-flamande et l'école italienne s'unissaient ainsi en Italie, et de leur union puissante et féconde naissait l'art divin de Palestrina.

Mais, même dans cette union inévitable, l'ancien sentiment esthétique des Italiens ne céda aucun de ses droits. Nos artistes voulurent bien apprendre des Flamands la manière de construire ces admirables édifices dont les larges bases se formaient des règles les plus compliquées du contrepoint ; cela leur était nécessaire ; mais ils voulurent aussi donner à ces constructions le caractère spécial que le goût artistique de la nation exigeait. Et aussitôt la jeune école contrapontique italienne traça sa route qui, n'étant pas précisément parallèle à celle de la vieille école flamande, s'approchait le plus possible de l'ancienne voie suivie par la musique italienne et ne manquait pas, en même temps, d'influer sur la direction de la route suivie par les Franco-Flamands en Italie. L'antique idéal, que les compositeurs de *frottole* et de villanelles n'avaient jamais abandonné, reparut dans les compositions contrapontiques de la jeune école ; et quoique celles-ci fussent souvent élipsées par les resplendissantes musiques des maîtres étrangers, elles puisèrent dans le sentiment national la force sufisante à s'élever au niveau des compositions rivales et à créer un art dont les moyens techniques étaient fournis par la science flamande du contrepoint et dont l'inspiration était tout italienne ; cet art fut l'art de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Or, c'est précisément cette jeune école et ses devanciers que j'ai voulu rappeler dans cet article. On est trop souvent porté à oublier les devanciers d'une grande école, ou à se laisser éblouir par l'éclat d'une grande renommée ; et on ne pense pas qu'autour d'une grande figure historique se dressent d'autres figures non moins intéressantes et importantes. C'est le cas de la musique franco-flamande en face de la musique italienne. Les grandes compositions des Ockeghem, des Hobrecht, des

Josquin, des Brumel, des Willaert, etc., nous empêchent de voir les œuvres si remarquables des Marchetto Cara, des Bartolomeo Tromboncino, des Andrea Antico, des Giangiacomo Fogliano, des Costanzo Festa, des Ferabosco, des Corteccia, des Ruffo, etc. ; et cependant les compositions de ceux-ci n'ont pas moins d'importance pour l'histoire du développement de l'art musical que les compositions de ceux-là. Certainement, il n'y a pas de prééminence d'un art sur l'autre ; mais il y a influence d'une école sur une autre école ; et comme on peut affirmer l'influence de l'art franco-flamand sur la technique de l'art italien, ainsi on doit constater l'influence de la tradition artistique italienne sur la floraison de la grande composition contrapontique du XVIe siècle. Si le goût musical italien n'avait pas été porté si vivement vers la mélodie libre et vers le chant *solo*, le style monodique et ses innombrables conséquences n'auraient paru que bien plus tard et dans toutes autres formes et circonstances ; et, de même, si ce goût musical ne s'était prononcé si fortement dès le XIVe et le XVe siècle, la réforme palestrinienne n'aurait pas eu lieu ou se serait accomplie en tout autre manière. Dans les deux cas, nous avons la preuve de ce que valait l'école italienne avant 1550, et nous avons la certitude qu'avant cette époque notre école n'était pas ce que l'on s'imagine bien souvent aujourd'hui, c'est-à-dire une école sans force et sans caractère, mais, tout au contraire, qu'elle avait une vigueur et un sentiment personnel très marqués ; ce qui la porta à influer directement et puissamment sur l'école flamande et à contribuer, au même degré que celle-ci, au développement du grand art du XVIe siècle.

GUIDO GASPERINI.

Sur notre demande, M. Guido Gasperini a bien voulu joindre à son intéressant article plusieurs citations musicales qui seront publiées dans notre prochaine livraison. Nous le remercions de son envoi, et le Mercure Musical *est ouvert à tous ceux qui voudront prendre la parole en ce débat, à quelque parti qu'ils appartiennent.*

ESQUISSES MUSICALES D'OUTRE-MANCHE [1]

IV

LA HARPE D'ERIN.

« Land of song! » said the warrior-bard,
« Tho' all the world betrays thee,
« One sword, at least, they rights shall guard,
« One faithful harp shall praise thee. »
(*The Minstrel Boy.* — T. Moore.)

Il y a une harpe dans les armes de l'Irlande... Cette harpe est plus qu'un vain simulacre ou une relique morte : c'est un symbole et un témoin. Elle exprime et retrace toute la poésie qui dort au fond de l'âme irlandaise, ses aspirations artistiques, ses dons et ses grandeurs. Elle a vu se succéder des générations qui ont fait vibrer ses cordes à l'unisson du même enthousiasme et du même amour, résumant dans ses accords deux cris continus de liberté et de foi. C'est la harpe d'Erin !

C'est la harpe d'Erin ! Développant le long cycle des cantilènes du pays, elle a bercé les enfants de « l'émeraude des mers », de son rythme tendre et pathétique, réveillant les plus secrets échos de leur conscience. Elle a été le témoin ému et non muet, certes, de leurs souffrances et de leurs gloires. Elle a été de leurs fêtes, et plus souvent encore de leurs deuils. Au coin de l'âtre, devant un feu de bruyère, elle a vibré pour narrer les mœurs simples des aïeux et redire leur vie obscure, mais noble. Et sur les champs de bataille, les jeunes l'ont vue et entendue, leur rappelant que « c'est la cendre des morts qui créa la patrie ».

(1) Suite et fin. Voir les nos des 15 octobre, 1er novembre et 1er décembre 1905.

Oui, il y a une harpe dans les armes de l'Irlande, et cette harpe est sa plus belle gloire, le fleuron expressif de sa beauté de vierge artiste et poète, de ses traditions et de ses grandeurs, comme aussi de ses misères et parfois de ses déchéances forcées. Et pourquoi ne serait-elle pas mêlée à la vie de ce peuple ? S'il est une chose dont on ne le dépossédera pas, c'est de cette harpe magique où toutes ses tendances se résument : la harpe d'Erin.

Voyez, partout, sur les bords d'Erin la verte, sur la grande mer, des goélettes laissent frémir au vent du large leurs voiles blanches comme des ailes d'albatros ou le plumage d'un pélican. Mères, femmes, fiancées, elles viennent offrir à l'Océan leurs fils, leurs maris, leurs amants. Et ceux-ci, conquérants des batailles périlleuses, « travailleurs de la mer » acharnés, « pêcheurs d'Islande » ou de Terre-Neuve, avant de dire adieu à cette patrie pour laquelle bat leur cœur, écoutent la chanson berceuse et caressante de la harpe, ces mélodies du temps passé ; et ils les rediront, tout là-bas, sur la grande vorace, les soirs où le travail est dur, où le flot gronde et, de sa voix mugissante en ronflement d'orgue, accompagne leur chant mélancolique et doux.

La harpe d'Erin ! Saluons-la très bas, même si nous ne savions pas l'aimer. Et nous l'aimerons, car en elle il y a quelque chose de français : l'âme de l'Irlande, celle d'hier, d'aujourd'hui, de demain, la même toujours.

*
* *

Je m'en serais voulu d'esquisser le tempérament musical irlandais, sa formation, ses tendances, d'une facon trop didactique et avec un scalpel trop brutal. Le caractère irlandais n'a-t-il pas avec le nôtre de grandes affinités ? Son tempérament artistique n'est-il pas un peu parent de celui de la France ?

Comme lui, il est prime-sautier et s'exprime d'un trait, se découvrant tout de suite tel qu'il est. Il n'est rien qui ne l'émeuve, et c'est pourquoi, peut-être, il sent avec plus de force et de délicatesse, pourquoi il est essentiellement poète. Entre l'Angleterre et l'Irlande il y a plus que la distance d'un détroit, il y a des siècles d'antipathie, de haine, une inimitié irréconciliable et la différence radicale des aspirations et de l'idéal de la vie. L'Anglais a le génie des choses matérielles, des bonnes affaires ; il s'entend à organiser une industrie, à acheter et à vendre, mais sa moyenne d'art est plutôt superficielle. Dans les grands yeux bleus de l'Irlandais, vous pouvez lire un monde de rêves, des indices d'une imagination brillante, des signes de

vivacité. Des siècles de souffrance le rejettent loin d'Albion ; des siècles de sympathie et un fond commun de sentiments l'attirent vers nous.

En France on chante et on rit de tout et « même de ses malheurs ». Le moindre événement donne prise à la satire et à la chanson ; quelques couplets ont vite fait de naître, sur un air qui plaît, d'un charme spontané, fleur d'un jour. On ne demande pas une finesse extrême ; je crois même que, à l'occasion, on regarde peu à la littérature ; mais cela est agréable et, en quelques heures, de Dunkerque à Marseille, le même air s'envole de toutes les lèvres.

En Irlande, la chanson n'est pas moins prompte à s'éveiller, et ses thèmes ordinaires, quoique moins variés, sont toujours comme la révélation de son état et de ses sentiments. Ce seront des légendes sur saint Patrick, l'apôtre d'Erin ; les exploits des héros nationaux ; des couplets sur le symbolisme du shamrock menu et frisé ; des appels au patriotisme ; toutes choses dont il pourra être utile de suivre la genèse et le développement.

Dès le XIIe siècle, l'Irlande a ses écoles de harpe, les plus célèbres du monde. On y court de tous les pays celtiques : le Breton s'y rencontre avec le Gallois ; l'Ecossais y figure également. Ces écoles se tiennent souvent en plein air, à l'ombre des chênes, sur les plages et, j'imagine, quelquefois au pied des cromlecks. On chante alors en langue gaélique, aux accompagnements de la harpe. Il est intéressant, à ce sujet, de lire les chroniqueurs ou théoriciens anglais contemporains. Tous rendent hommage à cette fécondité artistique ; tous, Brompton, Giraldus Cambrensis, John de Salisbury, ont remarqué l'attrait du peuple irlandais pour ces délicats délassements de la musique.

« L'amour du peuple pour la musique, écrit John de Salisbury, est bien digne d'attention ; l'Irlandais excelle même à un tel point dans cet art que, à ma connaissance, aucune nation ne le surpasse. »

Et un autre, Fuller, parlant de la croisade de Godefroy de Bouillon, déclare qu'on aurait souvent passé des heures tristes, durant cette guerre, si la harpe d'Irlande n'avait jeté parmi les chevaliers sa gaieté insouciante et entraînante. Il serait encore aisé de citer les témoignages de Fordun, au XIIIe siècle, de Clynn au XIVe ; de Polydore Virgile et de Major au XVe ; de Vincenzo Galilei, de Bacon, de Spenser, de Stonihurst et de Camden au XVIe ; mais la nomenclature en serait trop longue et fastidieuse.

Allez visiter Trinity-College, à Dublin, et l'on vous montrera la harpe à trente cordes du héros barde Brian-Boru ; celle, à

trente-sept cordes, du chef de clan célèbre, Robin Adair. Il y en a même une, celle de Dalway, qui possède cinquante-deux cordes.

Durant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, l'art musical semble languir et aller vers sa décadence ; non pas que les bardes et les harpistes se sentent moins de talent ou d'inspiration, mais parce que « l'orgueilleux envahisseur » veut étouffer les accents guerriers des ménestrels et briser à jamais la harpe d'Erin. Quiconque a l'audace de chanter les héros et les choses d'antan court le risque d'être enfermé ou pendu. Sans doute, on entendra encore les chansons de Rolly Doll, O'Cahan, de John et de Harry Scott, de Gerald O'Doly, de Carolan, de Owen Keenan et de James Duncan, mort au seuil du XIXe siècle, en 1800 ; mais il semble qu'avec la liberté l'oiseau ait perdu sa joyeuseté, sa fraîcheur d'autrefois. La harpe désormais va se voiler d'un crêpe qui, tout à la fois, marquera le deuil de sa splendeur ancienne et atténuera l'énergie de ses accents, leur donnant quelque chose de plus plaintif et de plus sombre.

Du reste, on n'enchaîne pas nécessairement l'âme d'une nation parce que cette nation est vaincue. La personnalité de tant d'individus qui veulent, malgré tout, demeurer en communion d'idées et de souvenirs, saura bien trouver un moyen de se conserver et même, s'il le faut, de s'affermir. La harpe ne quitte pas l'Irlande. Pourquoi ne serait-elle pas un instrument de renouveau et de résurrection ?

Il semble qu'elle l'a été et continue de l'être...

Dans leur désespoir, alors que tout contribue à leur perte, les vaincus, les faibles, les persécutés gardent deux armes, redoutables s'ils savent en user, et dont, plus ou moins, on ne saurait les priver : la caricature et la chanson. Ces deux instruments sont vieux comme le monde. N'a-t-on pas découvert, sur les murs des habitations des cités antiques longtemps ensevelies et dont on finissait par exhumer les décombres, des figures d'une facture assez grossière, destinées à flétrir les vices de personnages célèbres ou inconnus ? Ainsi à Pompéi et à Rome. Les Etrusques, pour narguer la mort qu'ils ne pouvaient vaincre, la ridiculisaient sur les sarcophages mêmes des défunts : là ils peignaient des scènes comiques, franchement amusantes, caricature de la vie, insulte au temps et à la mort. Cependant il faut être prudent pour manier cette arme ; elle peut devenir dangereuse entre les mains de quiconque s'en sert.

La chanson l'est moins. Elle est impersonnelle ; elle appartient à tout le monde et n'est la propriété exclusive de personne. Elle a ce précieux avantage d'être le miroir du tempérament d'un pays. Ses mélodies circulent de bouche en bouche ;

on se les fredonne en guise de consolation et, quand on est seul, sûr de ne point être observé, entre membres d'une même famille, enfants d'une même terre, on se soutient ainsi mutuellement et l'on s'encourage. Dans ces chants populaires réside et se réfugie l'âme d'un peuple. On les reconnaît d'instinct, on les aime, on s'unit autour d'eux comme on le ferait autour d'un drapeau, et précisément parce qu'on ne peut se grouper autour d'un drapeau. Il est des races qui se sont reconnues, rapprochées sous l'influence de ce seul facteur ; des nations qui se sont formées grâce à lui ; des peuples qui ont conquis par lui leur indépendance. Je n'en voudrais pour preuve, dans les temps modernes, que l'exemple des Bulgares, des Roumains et des Grecs.

C'est pour cela que la chanson est véritablement l'arme des faibles ; c'est pourquoi elle est devenue celle de l'Irlande vaincue mais non soumise ; et la harpe en est le symbole.

Un peuple n'a pas été injustement tyrannisé pendant de longs siècles sans qu'il se souvienne ; il n'a pas combattu si longtemps et avec une ténacité invincible pour sa liberté et sa foi, sans que ses monuments littéraires et musicaux portent l'empreinte ineffaçable de toutes ces luttes. La tradition de ces choses fait partie du patrimoine national : les haines de race, les sourdes rancœurs se sont figées à jamais et comme cristallisées dans les mélodies populaires. Alors même que l'Histoire n'aurait pas le droit de parler, la chanson s'élèvera pour protester, et sa protestation sera nécessairement entendue. Ce qui ne pourra se dire ouvertement sera insinué dans des légendes symboliques dont on trouvera aisément la clé.

C'est là exactement ce qui a eu lieu, — j'ai eu l'occasion de le montrer ici même, — pour les Bulgares oppressés par les Turcs. Seulement, musique et paroles varient selon le caractère des hommes qui s'en servent. L'Oriental, qu'il soit grec ou bulgare, est un être pliant et qui devient aisément passif. Il y a des degrés dans cette flexibilité ; mais l'habitude du joug a fini par le dompter. Il se résigne en soupirant, il pleure à part lui ; quant à maudire, il n'y songe pas, il n'ose pas, de peur que son joug ne soit rendu plus pesant. Alors la chanson patriotique est une sorte de plainte langoureuse, dolente, un vague désir de liberté et de vie, avec une musique attristée et douloureuse : l'agonie de l'agneau que le loup étouffe lentement.

L'Irlandais n'a pas cette trempe. C'est un lion vaincu, qui derrière les barreaux de sa cage lance des rugissements de fauve. Malgré la lourde oppression qui l'étreint depuis des siècles il est resté frondeur, au fond, et invincible dans l'âme. Croyez-vous qu'il va se taire devant les exactions du pouvoir,

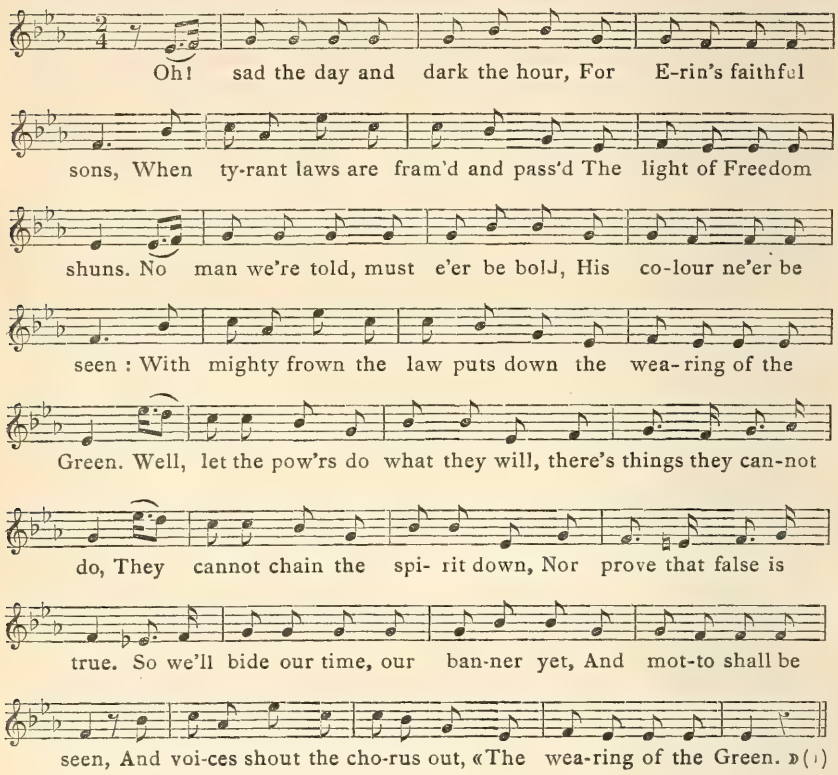
les injustices des magistrats, les charges imposées par des Lords qui le sucent et l'exploitent sans vergogne, les entraves de toute sorte par lesquelles on lui fait une guerre mesquine, irritante ? Va-t-il être l'éternel banni et souffre-douleurs de l'Angleterre ?... Ecoutez-le chanter. Il y a, dans ses accents, une énergie qui n'est pas celle des mélopées des raïas orientaux, qui est à une distance considérable de nos chansons comiques ou volages, composées sur un fait divers, une passion d'un jour ; il y a son âme qui vibre tout entière et qui là s'abrite et se raidit. Ce sont des éclats de haine à peine cachée ; des huées à peine contenues. Partout, sous ces notes, vous sentez gronder une menace, comme le bruit des vagues lorsque la tempête, à la surface, semble apaisée, mais que, en dessous, le choc des flots continue, plus violent et plus terrible, choc intérieur que les marins redoutent plus que la danse des éléments à ciel ouvert et qu'ils appellent du nom de « perfides vagues de fond ».

Si l'on chante saint Patrick et ses travaux apostoliques, c'est pour rappeler que l'Irlande est une fleur à part, une perle douée d'un éclat qui lui est propre, une nation complète, homogène et qui rejette avec l'étranger toute assimilation avilissante. Les héros nationaux paraîtront, pour répéter que jadis Erin fut prospère et heureuse, que « Malachi portait le collier d'or ravi à l'envahisseur ». Et le shamrock, tout mignon dans sa robe d'un vert vivace, sera à la fois le symbole d'une persistante jeunesse, et de tout ce qu'il y a, dans le caractère national, d'art, de musique, de poésie, d'idéal. En sorte que, tout, dans ces chants de la plèbe, contribue à étayer une idée, la seule, la grande idée de l'indépendance. C'est là ce que j'appelle une idée courageuse et noble. Et elle n'a pas manqué de fécondité.

Ce mélange de tristesse et d'énergie et d'espoir tenace a donné aux mélodies populaires, à toutes, même à celles qui parlent d'amour, — un caractère mélancolique assez marqué ; mais une mélancolie virile, qui n'a rien des mièvreries féminines ou de la névrose des dilettanti. Le rythme est bien scandé, comme pour en souligner la force : mélancolie des choses passées ; énergie et foi dans l'avenir, opiniâtreté dans la lutte : il y a tout cela dans la plupart de ces chants. Ou même si ce dernier point de virilité fait défaut, la mélancolie émouvante demeure, toujours, comme les larmes d'une mère ou d'une veuve dont le fils ou l'époux est mort sur la mer grande, ou gît, inerte, sur un champ de bataille : *Tears, idle tears !*

Ecoutez maintenant ces accents où gronde un ressentiment contenu, mais intense, comme le murmure ascendant d'une foule qui serait lasse de souffrir et parlerait de secouer le joug.

Remarquez dans cette chanson, vrai chant de guerre, préparation au combat, ce rythme que rien ne détourne, persistant et presque trop mesuré. De temps en temps, une note s'élève, plus aiguë, au-dessus des autres ; c'est un cri d'indignation et de fureur mal étouffé, présage de terribles expiations. Il souffle à travers cela un vent d'orage prêt à éclater ; et si c'est en même temps une plainte fort triste, n'allez pas croire à la sérénité du ciel ou que ces voix font de vaines menaces.



(1) — Oh ! triste le jour, sombre l'heure, — Pour les fidèles enfants d'Erin ; — Quand des lois tyranniques sont lancées — S'évanouit la lumière de la liberté. — Personne, nous dit-on, ne doit se montrer brave — Ni arborer son drapeau. — Avec menaces la loi défend — De porter l'emblème vert. — Soit, que les pouvoirs agissent à leur guise : il y a des choses qu'ils ne sauraient faire : — Ils ne sauraient enchaîner l'esprit — Ni prouver que le faux est vrai. — Ainsi nous ferons flotter notre bannière — Et l'on verra notre devise — Et nos voix chanteront en chœur — « Le port de l'emblème vert ».

... Il y a, dans l'histoire des anciens Israélites, plus d'un trait touchant. Alors que les circonstances, qui leur étaient devenues contraires, les jetaient éparpillés aux quatre coins du monde, disloquant les familles, brisant les liens sacrés de l'in-

timité et du foyer, eux, trop éloignés pour monter au temple de leurs pères et y adorer, se tournaient par la pensée vers Jérusalem et, à travers les espaces, accordant leur cœur à l'unisson de leurs frères restés en Palestine, ils parlaient de la patrie absente, ils priaient dans la langue hébraïque, et se plaisaient à conserver le dépôt des coutumes et des traditions antiques. Leur cohésion s'accroissait et se fortifiait d'autant, et aussi leur amour de la Ville Sainte et des souvenances qui y dormaient encore... Puis, sur le tard, quand l'âge avait glacé leurs membres, ils reprenaient la route de la cité de David pour aller mourir, là-bas, à l'ombre du Moriah, et reposer dans la vallée de Josaphat, bercés éternellement par les cantilènes funèbres des survivants.

Un fait analogue a souvent lieu en Irlande. La misère, la difficulté de vivre ont obligé un nombre considérable de ses enfants à s'exiler. Ils ont dit adieu à la terre qui les vit naître et ils sont partis. Je connais là-dessus, sur ce simple thème, une chanson d'allure triste, triste... si triste qu'on en voudrait pleurer. Il y a de vrais sanglots de regret et de désolation dans la musique et les paroles :

« *Oh ! où l'exilé a-t-il son foyer ?... — Là où la montagne est abrupte, — Là où la vallée est profonde, — Là où écument les ondes de l'Ohio, — Là où nul sourire réjouissant — Ne viendra tromper son chagrin.,. là l'exilé a sa maison.* »

Malgré tout, l'exilé irlandais reste attaché au pays d'Erin. Oui, la verte Erin a pour lui un charme attirant auquel il cède presque infailliblement. Plus tard, il y retournera, ne fût-ce que pour respirer un moment la brise fraîche de son île. En attendant, il demeure, de près ou de loin, fidèle aux us d'autrefois ; il ne suspend pas sa harpe aux saules penchés sur les bords du fleuve étranger pour se contenter de gémir, la tête dans ses mains. La harpe le suit et avec elle les chansons, les vieux airs, le *folk-lore*, toutes ces multiples choses qui ne sont rien, et qui sont tout parce qu'elles sont davantage « nous-mêmes » et forment le patrimoine du cœur.

Qu'il ait émigré à Londres, au Canada, aux Etats-Unis, en Australie, l'Irlandais redira bien des fois les mélodies attachantes qui le transportent dans le « home », le vrai, le sien et celui de ses parents.

Où qu'il soit, il faut qu'il chante et se découvre avec les sentiments qui l'animent, les passions nobles et généreuses enracinées en lui. Son caractère, aisément gai, ardent aussi et chevaleresque, a besoin de cette flamme. Il a, d'ailleurs, tant et tant à conter.

A Londres, — car ceux-là surtout nous intéressent, — ils se

sont groupés en sociétés. De se sentir ensemble, de se voir, de sa parler, cela leur donne de l'entrain et, plus volontiers, ils se laissent éblouir par la piperie de leurs grands rêves. De temps en temps ils se réunissent pour donner des concerts où tout rappelle l'Irlande, les mélodies, les auditeurs, les acteurs, les chanteurs et jusqu'à la couleur vert tendre des programmes. C'est là, pour eux, comme une contrefaçon quasi parfaite de la réalité. Le jour de la fête de saint Patrick est remarquable entre tous par l'intérêt de ces soirées musicales. Peu y manquent : c'est le complément nécessaire de la journée. L'apôtre de l'Irlande ne serait pas satisfait si ses disciples ne chantaient alors du pays la poésie rêveuse, les traditions, les beautés.

Parmi les chanteurs et chansonniers les plus goûtés de la « dispersion » de Londres, il en est un dont la renommée est très étendue. Il s'appelle Daniel Fitzgerald ou, plus brièvement, *Dan*. Il me souvient de l'avoir vu dans trois ou quatre circonstances. C'est un petit homme nerveux et sec, qui déjà grisonne assez fort et n'est plus de la première jeunesse ; avec cela vigoureux et tenant bon. Sa figure réjouie et franche est illuminée par deux petits yeux fureteurs où brille beaucoup de malice et un brin de gaminerie, en dépit de l'âge. La voix est un tantinet chevrotante, voilée, mais dut être fort jolie il y a vingt-cinq ans... C'est ici que la scène devient curieuse. A peine *Dan* a-t-il ouvert la bouche que, dans tout l'auditoire, c'est, à chaque couplet, à chaque phrase, un tonnerre d'applaudissements, des cris de joie, des éclats de rire sur tous les tons, fusant de partout des *Bravo*, *Dan ; Hurrah, Dan !* qui se croisent sans interruption. On se trémousse sur tous les bancs, on agite les bras avec un enthousiasme qui, assurément, conviendrait mieux à des Napolitains qu'au flegme des hommes du Nord. En un instant, l'Irlandais vient d'apparaître entièrement, sans arrière-pensée, enfantin, facile à prendre feu, ébloui par un nom, esclave volontaire du panache.

Que peut donc bien chanter Dan, que conte-t-il avec son sourire moitié railleur, moitié convaincu ?

Somme toute, rien de génial. La voix même n'est pas des plus belles ; elle me paraît médiocre ; le geste n'est pas très varié.

Sans doute ; mais que voulez-vous ? *Dan* plaît à ces Irlandais qu'il semble connaître et amuser. Il leur raconte, il leur chante des historiettes comiques, des choses de là-bas ; il évoque tour à tour le shamrock, les combats livrés par les anciens, la résistance opposée aux troupes victorieuses, autant de poèmes ; il reproduit les saillies les plus burlesques comme les plus fines de Paddy ; narre, avec force détails, les aventures de la veuve Machree. *Oh ! widow Machree !* C'est là son triomphe.

D'ordinaire, c'est lui-même qui a composé poésie et musique ; les chansons qu'il exécute sont de lui : le Botrel de l'Irlande transplanté, un beau jour, je ne sais trop comment, en pleine ville de Londres... Quand il parle ou chante, on sent autour de lui quelque chose de l'âme blessée de la patrie qui passe en soupirant ou en souriant de son sourire résigné ; il y a, en lui, à ce moment, tout un passé qui vibre ; il y a les accents les plus nuancés, les plus guerriers et les plus délicats, de cette harpe harmonieuse et évocatrice. Sans qu'ils s'en rendent bien compte peut-être, mais par un secret instinct, les Irlandais alors se pâment et s'égaient, applaudissant frénétiquement leur vieux *Dan*, saluant en lui le principe de fidélité au terroir ancestral. Avec *Dan* ils aiment ou haïssent passionnément, ils s'enthousiasment et espèrent.

*
* *

Ils s'enthousiasment et espèrent.

Il y a, à la *Galerie nationale d'art anglais*, à Londres, une grande toile de Watts, ce peintre dont le pinceau apocalyptique s'attache aux visions mystérieuses, symboliques, d'un coloris si fort, d'une pensée si profonde. Une jeune fille assise, ou plutôt accroupie sur une sphère dont les nuées cachent une moitié, l'avant-corps penché dans l'attitude de l'abandon, les yeux couverts d'un bandeau à la grecque et qui, s'entravant dans une mince chaîne, vient se rattacher aux montants d'une sorte de lyre à une seule corde. Dans la position de la méditation la plus intense, étrangère aux bruits du dehors, la tête inclinée, elle pince d'une main cette corde unique qui rend toujours le même son, mais à laquelle sans doute, dans son rêve obstiné, elle attribue une sonorité et une variété sans fin. Elle écoute, abstraite, et toutes ces puissances de son être sont concentrées là, dans la musique étrange sortie de la lyre. Enchaînée à cet instrument qui fait son plaisir et cause son esclavage, elle semble prêter l'oreille à un chant intime qui s'harmoniserait avec celui que, de ses doigts fuselés, elle fait sortir de l'unique chanterelle. Elle se trompe aux accents de sa propre chanson ; elle y croit et se plaît à cette illusion. Le monde extérieur n'a pas de sens : elle ne le voit ni ne l'entend. Seule, sa pensée intérieure l'absorbe et la berce.

Cela est intitulé : *Espoir*. Et c'est bien de l'Espoir la conception la plus saisissante que je connaisse.

L'Irlande, la poétique Erin, ne serait-elle pas comme cette jeune fille ? Désolée, démembrée, toute à son rêve et aux espérances qu'elle y trouve, elle est inséparable de sa harpe. Cette harpe la charme, la réconforte, lui chante cette chanson unique,

invariable, mais si douce et si pure : la chanson d'espoir « quand même », *Spes sine spe*. C'est le refrain toujours ancien et toujours nouveau, la mélodie monotone mais, pour eux, révélatrice, qui les pousse et les anime. Quand, sur les champs de bataille, ils ont eu besoin de se fortifier par l'appât de quelque grande espérance, ils ont pris cette harpe qui, de son unique chanterelle, toujours redit les mêmes choses, et comme le *minstrel-boy*, ils ont chanté, chanté jusqu'à n'en plus pouvoir, chanté dans la lutte et la souffrance, chanté jusqu'à la mort. Et les enfants continuent les traditions paternelles.

Oui, quand ils partent, les enfants d'Erin emportent chacun la harpe aux sons qui ne varient pas, mais qui les inspire tous du même idéal, les anime des mêmes confiances. En chacun d'eux repose un peu de l'âme du pays tout entier.

In te omnis domus reclinata recumbit.

SALVATOR PEÏTAVI.

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Concerts Colonne. — Schola Cantorum. — Société Nationale. — Société Bach. — MM. Inghelbrecht et Vuillermoz. — M. Theo Delacroix. — Concerts Barrau. — Mme Landormy-Plançon. — M. H. Expert. — Ecole des Hautes Etudes Sociales.

Depuis le couloir où les couplets du Casino de Paris font à la Symphonie de Schumann le plus fantaisiste contrepoint, on aperçoit une foule noire, compacte, immobile, qui s'écrase contre le vitrage des portes. Pour fendre cette masse mélomaniaque, c'est une poussée formidable, avec coups de coude, protestations et menaces, tout comme aux jours heureux où Paris salue un jeune roi ou porte en terre un président. Il y a cependant spectacle dans la rue aussi, puisque c'est le jour de la transmission des pouvoirs. Mais on ne se dérange plus pour un simple changement de chapeau haut de forme, et le Nouveau-Théâtre est aujourd'hui le champ de bataille où le public se bouscule à cœur-joie. Des clameurs s'élèvent dans le fond de la salle : « De la place ! faites de la place ! » Aux fauteuils d'orchestre, non seulement tous les strapontins sont pris, mais des retardataires se tiennent debout dans le passage : on se croirait en Métropolitain. Les loges abondent en panaches blancs, noirs et mauves ; des feutres artistiques se pressent au promenoir supérieur, et sous la triste incandescence des lampes, c'est une chaleur lourde, suffocante, fiévreuse. C'est dans cette chaudière d'enfer que nous devons écouter la musique ; cet art inviolable, qui ne se révèle qu'aux élus, et veut des âmes libres de soucis et purifiées comme des temples, nous est dispensé parmi de lourds effluves humains, qu'accompagnent le souvenir de récentes bourrades et la vision de hargneux visages. Plus tard, si jamais la musique reprend sa place éminente dans nos fêtes, combien l'on s'étonnera de la barbare coutume de ces concerts sans motif, où les auditeurs écoutaient par devoir, où les musiciens jouaient par habitude, où les programmes offraient un mélange confus

de genres et de styles, débités par la baguette du chef comme des coupons d'étoffes par l'aune d'un vendeur.

Après un *Entr'acte symphonique* de M. **Auzende**, dont il faut louer la clarté, les proportions modestes et la simple écriture, M. Casals s'avance : « Rayon des virtuoses ! Voyez concertos ! » C'est l'article Haydn qui fut choisi ; un bon petit article, pas bien coûteux, mais solide, pas salissant, et d'apparence distinguée. M. Casals a un son charmant, nourri et délicat à la fois, qui porte sans effort, et reste doux jusque dans les hauteurs les plus vertigineuses ; il a aussi une musicalité frémissante qui peut-être eût mieux fait valoir le romantisme du *Concerto* de Lalo que les grâces mondaines de cette musique en dentelles. Mais le public n'y regarde pas de si près, et prodigue ses rappels au prestigieux violoncelliste qui s'incline avec une gravité catalane.

Le morceau symphonique de *Rédemption* m'a paru cette fois, et malgré une exécution sans reproche, déplorablement gris et d'une monotonie extrême en ses développements. Cette musique a une odeur d'eau bénite qui parfois incommode. Quant aux *Nocturnes*, le premier, pris encore un peu trop vite, a été très délicatement nuancé par les instruments solistes et moins bien par le quatuor ; le second a été fort brillant ; dans le dernier, les Sirènes ont chanté moins faux que la précédente fois, mais plus fort encore, si possible. Voyons ! Mesdemoiselles, quand l'auteur, au début, vous demande de chanter *piano* et de finir *pianissimo* (p. 72 de la partition), quel malin plaisir prenez-vous à crier comme des lavandières qui se hèlent d'un bord à l'autre de la rivière ? Et plus loin (p. 79), si l'on vous marque *piano* et *très expressif*, est-ce vraiment une raison pour affecter l'indifférence ennuyée d'une leçon de solfège ? Plus loin encore (p. 91), ce *la bémol* aigu doit être pris légèrement, et vous l'envoyez à pleine gorge, toutes fières d'avoir conquis, non sans peine, une note aussi difficile. Ne comprendrez-vous donc jamais que vos chants, baignés sans cesse aux flots de l'orchestre, n'émergent par instants que pour replonger aussitôt, imitant la grâce décevante des bras souples et des chevelures noyées ?

Des fragments des *Maîtres Chanteurs* terminaient assez lourdement ce concert bigarré. Après quoi, M. Chevillard est entré en carême et nous met au Beethoven pour les quatre concerts de mars. Trois symphonies, les trois premières, nous ont été servies d'abord. N'ayant point été convié à ces copieuses agapes, je laisse ici la parole à la toute sacrilège Ouvreuse, dont j'approuve les idées et déplore l'irrévérence :

Chevillard détailla avec minutie la gracieuse Symphonie en ut, *toute naïve encore et n'ayant pas honte de sourire. Légère et court vêtue, elle allait à grands pas, sans se douter qu'après elle viendraient huit sœurs ambitieuses, préoccupées d'idées générales et de pensées philosophiques, hélas !*

La Symphonie en ré *fut jouée mieux encore. En un concert ordinaire, certains « temps » auraient été bissés, mais, songeant à la suite du programme, le public se méfia. Chevillard fit lever son orchestre et s'inclina, déçu !*

*Exécution un peu lourde de l'*Héroïque *qui ne se recommande pas, entre nous, par l'excessive sveltesse de ses formes. Ce héros a le pas pesant, les gestes larges mais un peu solennels. Beethoven devait se représenter le premier Consul costumé en héros grec ou romain par David. Ah! les toges courtes, laissant voir la ferblanterie des chémides, les bras nus brandissant des glaives larges et plats, les gros mollets cerclés d'or ! Il y a tout cela dans ces cortèges triomphaux ou funèbres de l'*Héroïque *! Et de belles choses aussi.*

LOUIS LALOY.

Le Concert Colonne du 4 mars a provoqué en moi un certain nombre

de réflexions peu favorables à la direction des Concerts Colonne et dont je vous entretiendrai. La composition du programme est l'un des points sur lesquels j'aurais le plus de griefs vis-à-vis de M. Colonne.

Pourquoi commencer le concert par l'ouverture de *Phèdre*, qui fut déjà jouée vingt-huit fois depuis sa première audition ? C'est beaucoup pour une œuvre qui est loin d'être un chef-d'œuvre et dont la fougue et la passion tout artificielles n'évoquent guère le « motif intérieur », comme le prétend M. Ch. Malherbe. A l'époque où Pasdeloup la commanda au jeune Massenet encore inconnu ou tout au moins peu connu, il était peut-être bon de la jouer plusieurs fois ; mais maintenant une seule audition par saison est plus que suffisante, et celle-ci est la troisième.

Si les seules raisons qui militent en faveur de cette œuvre sont la possibilité des grands gestes fiévreux et romantiques chers à M. Colonne et aussi la connaissance qu'en a l'orchestre et qui l'exonère d'une répétition, il ne me paraît pas exagéré de dire que l'association des Concerts Colonne fait œuvre anti artistique et ne mérite pas les éloges que certains critiques inconscients déversent sur la tête de son chef avec une régularité mathématique et une absence de sens critique sans égale. D'un autre côté, M. Colonne ferait bien de ne pas changer le dimanche matin un ou plusieurs numéros de son programme, et cela sans raison aucune. Mme **Schumann-Heink** devait chanter la scène d'Erda dans l'*Or du Rhin* ; pourquoi avoir remplacé cette œuvre par trois lieder accompagnés au piano? C'est commettre une grossière erreur que de confondre la musique de chambre et la musique symphonique. Le lied est l'un des plus beaux fleurons de la première, mais il perd la majeure partie de son charme quand il sort du cadre de l'intimité et qu'il est mugi au sein de la plus vaste salle de Paris. Mme Schumann-Heink, qui possède une voix extraordinairement étendue, est réputée une des meilleures cantatrices wagnériennes ; il eût été intéressant de s'en rendre compte en l'entendant ailleurs que dans les *Trois Bohémiens* de Liszt, dont la bizarrerie de composition ne parvient pas à masquer le décousu. Heureusement, pour relever un peu l'intérêt de la séance, nous avions la première audition d'une œuvre de M. **Trépard**. L'*Angelus* est un poème symphonique où la conception dramatique de la musique a influé plus qu'il n'est coutume. Ce n'est d'ailleurs nullement un reproche, car si la symphonie a des limites et des procédés nettement définis, j'estime que le poème symphonique doit jouir d'une liberté absolue dans sa coupe et sa technique, d'autant plus que M. Trépard possède complètement toutes les ressources de cette dernière.

Le thème psychologique, hélas! est bien peu neuf : la vaine poursuite par l'artiste d'une Muse pour qui il doit créer une œuvre sublime, la malédiction du ciel, l'Angelus qui monte, la paix du ciel qui envahit l'âme et le renouveau de courage qui envahit l'artiste, tout cela ressemble un peu trop aux élucubrations poétiques des rhétoriciens avancés que leurs camarades regardent avec stupeur faire des vers en marge de leurs dictionnaires. On peut être excellent musicien, M. Trépard l'a prouvé; mais pourquoi tant de détours et de prétextes pour créer de belles formes sonores? L'œuvre nouvelle a d'ailleurs reçu un accueil sympathique bien mérité par la belle ordonnance des thèmes élégamment écrits et l'orchestration ingénieuse où se distingue surtout un carillon avec harpes et cors mêlés du plus heureux effet. La seconde audition du *Jour d'été à la Montagne* de d'Indy ne fit que confirmer ma première impression. L'œuvre m'apparut d'une simplicité de composition encore plus grande, d'une unité plus hautement sincère et d'une orchestration plus ingénieuse et plus légère que celle de n'importe qui. M. Bruneau, il est vrai, déclare que jamais il n'en-

tendit œuvre plus dure, plus heurtée et plus lourde. Il ne s'est donc jamais entendu ! Que vient faire la politique dans la galère musicale? L'orchestre exécuta avec une louable perfection cette œuvre pleine de détails d'instrumentation aussi exquis que neufs ; l'appel de clarinettes et bassons au début de la première partie et à la fin de la troisième, les traits de piano qui dépeignent la rentrée au nid de la gent ailée et le dialogue du cor anglais et de la harpe avant la conclusion de l'œuvre sur les harmonies initiales, ne sortiront jamais de la lourde plume qui écrivit *Messidor* et l'*Enfant-Roi*. La chasse royale et l'orage des *Troyens* terminaient un concert dont les éléments disparates firent un des plus médiocres de la saison. Le culte de Berlioz est une belle chose, mais les amis trop dévoués sont pires que les plus féroces ennemis. M. Colonne, à force de servir du Berlioz, encore du Berlioz et toujours du Berlioz, finira par nous le faire prendre en haine. Se résignera-t-il à remiser quelque peu son dieu favori et les gestes grandiloquents dont il l'entoure? Je crains bien que ce souhait ne soit pas exaucé et que les jeunes auteurs ne continuent à pâtir de la concurrence de ce malin Dauphinois dont l'habileté se manifeste même après la mort.

Le quatrième concert mensuel de la *Schola Cantorum* a remporté le plus vif succès, et c'était justice. Si l'*Orfeo* ou l'*Incoronazione di Poppea* sont sans contredit les points de départ de la musique dramatique, notre drame lyrique moderne a des attaches bien plus nettes avec l'œuvre de Rameau et de Gluck. Tant au point de la technique que de la conception psychologique, nous retrouvons en eux tous les procédés sur lesquels nous vivons et que nous avons seulement développés. L'ouverture de *Zoroastre*, qui est l'avant-dernier ouvrage de **Rameau**, est du type de l'ouverture classique telle que celle d'*Egmont*. Au lieu d'être l'ouverture *potpourri* telle que la comprit Rossini, elle se rapprocherait beaucoup plus, au point de vue de l'élément psychologique, des préludes de Wagner. Synthèse du drame qu'elle précède et explique, elle est une des œuvres les plus caractéristiques du grand maître français du XVIIIe siècle, qui fut non seulement un grand musicien, mais un grand penseur. *Hippolyte et Aricie*, qui est son œuvre de début, marque déjà un progrès sensible sur l'œuvre de Lulli ; la musique descriptive y prend naissance et la symphonie de la chasse avec son hardi dessin de bassons est bien plus intéressante pour son époque que la chasse royale des *Troyens* de Berlioz. Quant à la plainte de Phèdre, elle est digne des plus belles pages de douleur passionnée que compte la musique tout entière. Elle fut d'ailleurs merveilleusement chantée par Mlle Jeanne Raunay, la grande tragédienne lyrique dont l'art est aussi pur et aussi beau que la musique qu'elle interprète. Elle fut fort bien secondée par Mlles Braquaval et Pironnay, dont on apprécia fort la voix pure et bien timbrée dans la symphonie de la chasse, et M. Plamondon, Hippolyte un peu terne et moins passionné qu'il ne convenait. La première scène d'*Iphigénie en Tauride* est trop connue pour qu'il soit indispensable d'en faire une copieuse analyse. Nous assistons au parfait développement de l'art dont Rameau venait de faire entrevoir toutes les richesses qui sous la main de Gluck créèrent les chefs-d'œuvre qui ont nom les deux *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste* et *Armide*, chefs-d'œuvre où l'art moderne puisa à pleines mains, où Berlioz et Wagner choisirent leurs modèles de prédilection et où leurs successeurs firent bien d'apprendre l'art de la déclamation. Mlle Raunay fut magnifique dans ce rôle qui fut un de ses meilleurs, et l'orchestre, sous la direction de M. Labey, se montra presque aussi bon que sous la direction de M. d'Indy, qu'il nous tarde cependant de revoir au pupitre. Quatre pièces d'orgue de la fin du XVIIe siècle furent jouées par M. Guilmant. Elles sont loin d'être les meilleures et les plus intéressantes de son répertoire.

CH. CHAMBELLAN.

Au programme de la *Société Nationale*, une petite suite de M. de **Wailly** pour instruments à vent (flûte, hautbois, clarinette, bassons, cor et trompette). Certes il faut encourager ce genre d'écriture, et il n'y a pas de raison pour que la musique de chambre se borne aux instruments à archet. Ceci dit, il m'a semblé que les sonorités (par la faute de l'auteur, non des exécutants qui furent sans reproche) étaient un peu lourdes et chargées, et manquaient des délicates nuances dont est susceptible un pareil orchestre. L'aubade, pour flûte, hautbois et clarinette, fait exception et fut le plus goûté des quatre morceaux.

Venaient ensuite trois *Sonatines* de M. **Mariotte**, sur des paroles de C. Mauclair : musique un peu cherchée peut-être, mais intéressante, et fort bien chantée par Mlle Delph. Malgré toute l'autorité de M. Jan Reder, on a fait un accueil assez froid aux trois *Chants de la jungle* inspirées à M. **Jean d'Udine** par les petits poèmes de Rudyard Kipling. Elles sont d'une candeur qui désarme la critique : des accords qui étaient déjà fades en 1820, des accompagnements à la Schubert, ou, plutôt encore, de Schubert, une déclamation pseudo-wagnérienne, ont paru à leur auteur le comble de la hardiesse et le dernier effort de la musique descriptive. Et tout cela certes est fort touchant ; mais la *Société Nationale* a-t-elle bien pour but d'encourager les essais des amateurs ? A ce compte, on pourrait aller loin.

Les *Images*, de **Cl. Debussy**, ont été jouées par **Ricardo Vinès** avec une aisance, une souplesse merveilleuses, et un sens de la perspective plus merveilleux encore. La dernière, *Mouvement*, d'une joie si éclatante et si pure, fut redemandée, et l'on sait que le *bis*, à la *Société Nationale*, est fort rare, et signifie un enthousiasme exceptionnel. Quant à la *Sonate* de **Balakiref**, malgré une interprétation des plus intelligentes et fines, malgré de gracieuses idées aussi, elle ne m'a pas satisfait : on sent trop, en cette musique, la fatigue, l'artifice, et, pour tout dire, le vide: l'inspiration, trop courte, ne se soutient pas, et fait place à une rhétorique aujourd'hui bien banale. Le concert se terminait par l'amusante suite de **Vincent d'Indy** intitulée *Chanson et Danses*, pour instruments à vent.

C. DE MALARET.

Le concert d'orgue et de musique de chambre donné par la *Société J.-S. Bach*, le 21 février, comptera parmi les plus intéressants, grâce au concours précieux de grands artistes.

M. **Ch.-M. Widor**, qui triomphe en ce moment à l'Opéra-Comique, et dont l'éloge n'est plus à faire comme organiste, exécuta avec une maîtrise incomparable le Prélude et fugue en *ut mineur* pour orgue. Les diverses entrées de la fugue, notamment, furent d'une netteté admirable et telle, qu'il nous fut bien rarement donné de l'entendre réalisée avec autant d'art. Quant à M. Georges Enesco, de qui la *Symphonie* reçut dernièrement chez Colonne un accueil si chaleureux et si mérité, sa belle nature d'artiste se donna libre cours dans *Prélude, Loure et Gavotte* de la Partita en *mi*, et nous pûmes apprécier une fois de plus l'exquise pureté de son jeu et sa parfaite compréhension de la musique qu'il interprète. Je n'aurai garde d'oublier Mme **Marie Panthès**, dont quelques *Préludes et fugues* du Clavecin bien tempéré permirent d'applaudir le beau talent de pianiste.

Mme **Inghelbrecht** et M. **Marcel Chadeigne**, l'excellent chef de chant de l'Opéra, donnaient, le 1er mars, une audition de leurs élèves. Ce fut dans la coquette salle du Théâtre-Royal une après-midi charmante; les toutes petites mains couraient sur le clavier avec la vivacité, certes, de cet âge, mais aussi avec une précision et une vigueur que l'on n'aurait point attendues d'elles. Et la musique exécutée à 4 mains par ces petites filles n'était pas

des plus faciles, bien que composée pour elles par M. D.-E. Inghelbrecht; néanmoins tout ce petit monde se tira à merveille des passages les plus périlleux : croisements de mains, changements de mesure, rythmes parfois gênants. L'œuvre de M. Inghelbrecht, *La Nursery*, comprend deux recueils de douze pièces bâties sur des thèmes de chansons ou rondes d'enfants. Les développements en sont toujours ingénieux, et il faudrait pouvoir citer toutes ces pièces, plus intéressantes les unes que les autres, depuis *Am-Stram-Gram* ou la *Ballade du petit Jésus*, jusqu'à *Une poule sur un mur* et *Le petit bossu*.

Le programme comportait en outre les très attachantes *Chansons populaires* de M. **Emile Vuillermoz**, parmi lesquelles trois *Chansons canadiennes*. Ces chansons — tant populaires que canadiennes — sont de véritables petites œuvres, chaque strophe recevant un accompagnement différent ; il en résulte un intérêt sans cesse renouvelé et une heureuse alliance de la saveur native de la mélodie avec la richesse harmonique de l'accompagnement. Elles sont d'ailleurs toutes délicieusement jolies, et j'aurais été fort embarrassé de fixer mon choix si Mme Marie Mockel ne m'avait surtout charmé avec *Une Perdriole*, *Les trois Princesses* et *Jardin d'Amour*, qui me semblent particulièrement convenir à sa voix exquise, au charme un peu frêle et si fin.

La Nursery et les *Chansons populaires*, ainsi que leurs interprètes — y compris et surtout les plus petits, — obtiennent le plus vif et le plus légitime succès.

JEAN POUEIGH.

Le concert donné le 26 février par M. **Théo Delacroix** compte parmi les plus grands succès et les plus importants événements de la saison. D'abord à cause du talent de M. Delacroix, ténor à la voix délicate, émue, colorée, et, par son style exquisement musical, digne frère de son frère, M. A. Delacroix, dont M. Louis Laloy appréciait dernièrement, sans nulle exagération, la maîtrise incomparable (1). La *Procession*, de César Franck, chantée par lui avec un recueillement et une piété touchantes (et fort bien accompagnée à l'orgue par M. Loth), *Après un rêve*, de Fauré, l'air du *Cimetière*, de la *Nuit persane*, ont vraiment donné la sensation de l'art le plus pur et le plus parfait. Le programme, très munificent, fit admirer en outre la voix légère de Mme Gandrey, la grande intelligence de Mme la Baronne d'A., la belle interprétation de Mme Mayrand dans la *Phydile* de Duparc, et surtout la souplesse et la précision extrêmes du jeu de M. A. Delacroix, l'infatigable accompagnateur, qui triompha comme soliste dans deux œuvrettes de sa composition et dans la Mort d'Yseult de Wagner. Le concert se terminait par la *Nuit persane* de Saint-Saëns, où les chœurs, dirigés par le même, furent au-dessus de tout ce qu'on pouvait espérer d'amateurs. Bien rarement la salle Pleyel avait vu pareille affluence ni pareil enthousiasme. Et, malgré une heure assez tardive, il n'y eut point de départ prématuré : car le charme de musique ne faiblit pas un seul instant.

A la dernière des *soirées Barrau*, le 22 février, j'ai eu le plaisir d'entendre Mme **Marie Panthès** dans trois valses de Chopin, auxquelles on a paru tenir rigueur de n'être pas inédites, comme si elles avaient souffert du temps. J'ai aimé la justesse de goût de la très aimable artiste et la nature fine et déliée de son jeu. — Mlle **de Mouromzew** a une voix vive et fraîche, chétive encore dans les notes hautes, dont la timidité faisait un charme de plus. La *Sérénade inutile* de Brahms, ainsi interprétée, prend une malice bien jolie. Beethoven et Léo Sachs complétaient le programme.

JOSEPH TRILLAT.

(1 *Mercure musical*, 15 février, page 166.

Ce furent trois belles séances vraiment musicales dont Mme **Landormy** nous a gratifiés avec le concours du Quatuor Parent! Le programme seul parlerait silencieusement aujourd'hui pour elles : Mozart était représenté par le Quatuor en *sol* mineur et par le délicieux Trio en *mi* bémol ; Beethoven, par l'énergique et mystérieux Trio en *ré* majeur (*op.* 70, n° 1), dont la couleur profonde impressionnait Hoffmann, en 1809 ; Brahms, par sa Sonate en *sol* majeur (*op.* 78) ; César Franck, par son Quintette; Chausson, par son Quatuor ; Vincent d'Indy, par sa Sonate dédiée à Parent; Lekeu, mort à vingt-six ans en 1894, par sa Sonate mineure et son Quintette inachevé... Voilà trois jeudis poétiquement remplis! Et la foule des amateurs, qui se pressait sous les appliques trop éblouissantes de l'Æolian, ne ménageait pas ses bravos à Mme Landormy, qui s'est montrée deux fois *artiste* dans l'interprétation savante d'un programme savamment composé!

RAYMOND BOUYER.

A l'*Ecole des Hautes Études Sociales*, M. **Pirro** nous a fait entendre, le 22 février, divers fragments des cantates profanes de Bach, les moins connues, et peut-être les plus proches de notre goût ; car on n'y trouve plus cette componction protestante qui parfois pèse un peu lourdement sur nous : la gaieté ou la tendresse y rayonnent sans remords (et je sais bien que le maître a plus d'une fois transporté un air profane dans une de ces compositions religieuses : ce sont ceux-là qui nous plaisent le mieux en général). Donc nous entendîmes ce jour-là, après la vaillante *Chanson de la Pipe*, et quelques autres non moins aimables, un air de la *Cantate pour les élections de Leipzig*, où l'on peut déjà reconnaître l'affectueux sourire de Beethoven, mais exempt ici de toute amertume. Mlle **Marguerite Babaïan** a chanté cet air d'une voix délicate, souple et facile au delà de tout ce qu'on peut rêver, et surtout d'une sincérité qui touche et ravit dès l'abord. Car on devine, à l'entendre, que la charmante artiste ne chante que par plaisir, et comme nous parlons : pour dire sa pensée et son sentiment. Elle incarna encore d'exquise manière le sourire obstiné et la gourmandise coquette de Lieschen dans la *Cantate sur l'abus du café*, où M. **Reder** fut un Schlendrian de grand style et de voix admirable, tandis qu'un jeune ténor, M. **Moughounian**, faisait applaudir un organe d'une étendue exceptionnelle et d'un timbre fort doux. L'orchestre à cordes a un peu trop couvert la flûte joyeuse de M. **Hugon**, virtuose impeccable et excellent musicien.

Quelques jours plus tard, la musique ancienne ressuscitait en un plus riche décor, et avec un succès égal: M. Henry **Expert** faisait chanter les chansons du XVIe siècle chez Mme la Comtesse Greffulhe ; et là, sous les lustres discrets, ces musiques ont retrouvé toute leur grâce souriante ou mélancolique et leur charme non point du tout mièvre, mais élégant et sûr. Depuis les chansons de gestes, nos auteurs ont toujours écrit pour les délicats. C'est dans les cercles d'amateurs et les cénacles de beaux esprits que la pensée française a porté ses fruits les meilleurs. Comme la poésie et comme les autres arts, et aujourd'hui comme au temps des trouvères, la musique française est d'essence aristocratique. Qui donc parmi nos compositeurs veut être compris du peuple ? M. Bruneau. C'est tout dire.

LOUIS LALOY.

La *Société Caucasienne de Paris*, qui s'est formée récemment, dans la généreuse idée de réunir des représentants des races différentes et trop souvent ennemies qui vivent les unes à côté des autres au Caucase, et de les amener à une intelligence et à une sympathie mutuelles, a donné

le jeudi 1er mars un concert à l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*. De beaux chœurs arméniens, profonds et rêveurs, dirigés par M. **Moughounian**, qui chanta seul, ensuite, avec une passion et un talent admirables, une tragique mélopée : *Araksi artzounka* (Les pleurs de l'Araks). Des chœurs géorgiens, clairs, ensoleillés, presque italiens, dirigés par M **Koridze**. Des airs persans, joués sur le *thar* (sorte de luth à long manche) par M. **Trdatian**. Les œuvres étaient présentées au public dans une très claire et intéressante conférence de M. **Archag Tchobanian**. R. R.

LE QUATUOR PARENT.

De la *Sérénade* de Beethoven aux *Miroirs* de Ravel.

En dehors de l'intervention des personnalités mystérieuses au point d'en paraître miraculeuses, l'Evolution musicale se poursuit logiquement, avec une sorte de fatalité dans sa marche ; ou plutôt ces personnalités, qui nous semblent douées de la souveraine liberté du génie, n'interviennent-elles pas à l'instant heureux comme des puissances providentielles, pour exprimer en beauté neuve et fatale un nouvel aspect qui s'impose à l'histoire de l'art ? Après Haydn, Mozart ; après Mozart, Beethoven. Et que serait devenue la musique si Beethoven n'était point né ? Mais il semble hautement nécessaire qu'un Beethoven dût naître... On ne conçoit pas dans l'évolution, tout ensemble expressive et technique, de l'art musical, l'absence de ce *fait* superbement nouveau...

Telle était notre impression, dans un court entr'acte des septième et huitième séances Parent. **Beethoven** y régnait encore, et dans son œuvre, et dans la mélancolie du bronze de Fix-Masseau.

Beethoven ! Il est encore bien peu Beethoven, malgré des éclairs de violence ou d'entrain, dans un troisième Quatuor avec piano, daté de sa quinzième année (1785) ; il badine toujours, sous l'influence rassérénante de Mozart, dans la *Sérénade* (op. 8) ; il apparaît, çà et là, dans les *Sept Bagatelles* (op. 33) : il étincelle déjà dans le trio à cordes de l'op. 9, n° 1, où les trois archets, diversement colorés, de MM. Parent, Vieux et Fournier se sont montrés étincelants ; mais, à ce Beethoven juvénile on décernerait encore l'hommage que le romantique Hoffmann (qui voyait partout du romantisme) accordait au vieil Haydn, et que notre confrère, M. Louis Laloy, retrouvait naguère instinctivement pour exprimer l'état d'âme du plus original des jeunes : « C'est une vie pleine d'amour, pleine d'enivrement, comme avant le péché, dans une éternelle jeunesse !... Ni souffrance, ni douleur ; mais seulement un doux et mélancolique désir aspirant à cette chose aimée qui, dans le lointain là-bas, flotte en l'éclat d'un soleil couchant... »

Toutefois, le vrai Beethoven, le Beethoven « de ces poèmes de génie qui se développent sans paroles, en mugissant », se fait pressentir dès l'adagio du premier Quatuor à cordes en *fa* majeur (op. 18, n° 1), adagio d'une tristesse native et grave, inspiré, dit-on, par la lecture de la scène des tombeaux de *Roméo et Juliette* : car Beethoven lisait Shakspeare... en cela précurseur de notre Berlioz, *peintre* plus ambitieux, chanteur moins profond. Et fidèle à sa nature ainsi qu'aux exigences de son temps,

le vrai Beethoven s'affranchit dès la grande Sonate en *ut* majeur (op. 53), symboliquement appelée l'*Aurore*, où Mme Edgar Quinet, mélomane défunte (car les amis de la Musique ne sont pas immortels comme ils devraient l'être), entendait la plus « absorbante » des « symphonies »... Son interprète, Mlle Gellée, qui venait de jouer fort intelligemment les *Sept Bagatelles*, a loyalement évoqué cette loyale musique. Plus mélodieuse encore, la Sonate en *la* bémol (op. 110) nous conduit, le long de béants précipices, jusqu'aux cimes ardues comme un bloc de Michel-Ange, de la *Grande Fugue* (op. 133), primitive conclusion du Quatuor XIII et triomphe annuel du Quatuor Parent. Nous sommes loin du jeune Mozart et du paradis perdu depuis la mort du vieil Haydn ! Mais, plus heureux que le sage, nous avons escaladé le seuil violent de la terre promise... Un César Franck est possible.

On nous a cordialement reproché d'avoir fait de **Franck** un continuateur de Beethoven. Expliquons-nous, d'un mot. Il n'est rien de tel que de se mettre d'accord avec ses amis et, particulièrement, avec soi-même — en musique surtout, dans ce mystère fait de science au service de la volupté, de précision mathématique au profit du vague, — où la critique, moins glorieuse et moins entraînante, est peut-être encore plus malaisée que l'art !

Beethoven et Franck ! C'est par l'âme uniquement, qu'ils avaient grande, que s'apparentent ces deux génies ; au point de vue plutôt technique, l'an dernier (s'il est permis d'user d'aussi grands mots !), n'avons-nous démontré, par ailleurs, avec une prudente rapidité, que le *Franckisme* est issu du *Wagnérisme*, comme le *Debussysme*, harmoniquement du moins, sort du *Franckisme ?* En musique même, on est toujours fils de quelqu'un... *Leit-motiv* et rappels thématiques adaptés à la musique de chambre, à la musique pure, chromatisme inquiet, tourment *tristanien*, dramatique essor, polyphonie, enharmonie, harmonies rares et nuageuses, volupté technique d'une « âme blanche » où le lyrisme obtient les ailes de la candeur, où la candeur s'exprime avec raffinement, — tout cela compose les éléments d'un style nouveau dans la pénombre recueillie d'une petite salle de concerts et dérive immédiatement de la subtilité wagnérienne... Mais évoquez, dans votre ardent souvenir de l'incomparable *séance Franck*, le début méditatif du Quatuor de 1888, et convenez que cette méditation qui s'élève est de la même famille immatérielle que le début fugué du XIVe Quatuor beethovénien de 1826 ! Même grandeur d'âme, de part et d'autre. Et ce finale, avec sa ritournelle fougueuse et ses rappels de thèmes encadrés de récitatifs instrumentaux, n'est-il pas le proche parent de la *Neuvième ?*

Que nos lecteurs d'aujourd'hui nous pardonnent, à leur tour, cette digression qui va nous servir à justifier notre admiration pour un admirable chef-d'œuvre, encore plus moderne, admirablement interprété, dès le début de la neuvième séance, le soir du 2 mars, par Mlle Marthe Dron, MM. Parent, Vieux et Fournier : le Quatuor de **Chausson**.

Ne jugeons point les gens sur l'apparence et, surtout, sur leurs noms : Paul Verlaine disait finement à Stéphane qu'il n'était pas plus Mallarmé que Sully n'est Prud'homme... Donc, Ernest Chausson fut un haut poète. Et ce ne fut point, dans l'art musical, un poète *accidentel*, mais un trait d'union, trop méconnu jusqu'à ce soir, entre César Franck et Claude Debussy.

La filiation, pourtant, n'est point contestable. Ecoutez ces harmonies rares. Et le seul accident, ici, n'est-ce pas cette fin tragique de l'homme avec lequel est mort le poète ?

Aussitôt on songe à Franck, on pressent Debussy ; les affinités se révèlent dans ce poème où survit l'âme d'un poète de la musique mineure,

intime, automnale, qui semblent nous avouer, dans un pressentiment, que le printemps même est triste, mais dont les mélancolies, enveloppées dans l'atmosphère franckiste, avaient d'originaux et mâles accents. Et quelle personnalité, sous un évident souvenir de César Franck, dès cette nerveuse attaque initiale du piano seul, scandée avec la belle décision de l'intelligence par Mlle Dron ! Curieux alliage de dynamisme et de rêve, de volonté concise et de rêverie diffuse, de bel emportement français et de moderne langueur !

Oui, ces harmonies rares, ces développements qui seraient longs s'ils n'étaient poignants, ces modulations cherchées où chante la chanterelle du Vénusberg sur les interruptions de la fougue et les déceptions de l'effort, toutes ces ardeurs et toutes ces langueurs composent un tout original et singulièrement personnel, qui prépare l'avenir avec la voix du passé. Comme la Sonate indéfinie de Lekeu, largement jouée la veille par Armand Parent et Mme Landormy, ce Quatuor de Chausson dégage, dirait Amiel, *une puissance nostalgique indéfinissable.* Il y a des regards, des physionomies qui parlent de même, avec ce singulier mélange de conviction forte et de poésie frêle... On évoque la poésie, posthume elle-même, d'Albert Samain. Même accent dans la distinction ; même preuve apportée, que la distinction n'est pas toujours hostile à la puissance ; même transition robuste et délicate entre les formes châtiées d'une poésie parnassienne et les arabesques diffuses d'un frisson nouveau ! Que signifie ce quatuor ? Mais que signifie la musique ? Et peut-elle extérioriser autre chose qu'un « état de l'âme » de son auteur ? Le musicien, qui sent, — mieux encore que l'écrivain qui pense, — a le droit d'affirmer : « Je ne sais que les choses de l'amour ». Mais, dans l'amour comme dans la musique, une sympathie mystérieuse et impérieuse à ce point que le poète éperdu ne sait plus lui-même

Si cette volupté n'est pas une pensée...

Mais allons-nous encourir le ridicule de *découvrir* ce soir le Quatuor de Chausson, après avoir découvert Beethoven et César Franck, ou, du moins les affinités qui les rattachent à travers l'éternel devenir

De la nuit romantique et du songe et des temps ?

On découvre, est-il pas vrai ? la musique à chaque audition, surtout quand l'exécution, de plus en plus homogène et vivante, de quatre partenaires poètes de leurs instruments respectifs, devient une résurrection. Même brio réfléchi dans la vie éphémère rendue par deux artistes à la Sonate de Vreuls : Mlle Dron, la distinction même, se veut de plus en plus svelte et vive pour rythmer cet entrain tout flamand, et l'infatigable archet d'Armand Parent, qui soupirait la veille au soir la longue plainte de Lekeu, s'exalte sur la sourdine même pour chanter ce lyrisme éclos au pays de Rubens.

Vivant spécimen de l'Ecole belge, la Sonate de Vreuls nous achemine à l'heure actuelle, où la fantaisie debussyste influence les mélodies nouvelles de Mlle Germaine Corbin, cependant que le sentiment le plus français de la vie respire largement dans les *lieder* moyen-âgeux d'Alfred Bruneau : l'antithèse est suggestive, dans la voix saine et jolie de Mme Fournier de Nocé.

Un prestidigitateur, pour finir : c'est Ricardo **Vinès**, venu pour jouer les *Miroirs* de **Ravel**. Nous aurions mauvaise grâce à détailler l'uniformité dans la variété des *Noctuelles*, des *Oiseaux tristes*, d'une *Barque sur l'Océan*, de l'*Alborada del Gracioso*, de la *Vallée des Cloches*, après le brillant commentaire confraternel que Jean Marnold a consacré, dans le *Mercure musical* du 1er février 1906, à ces cinq pièces nouvelles pour piano ! Comme

les trois *Images* récentes de Debussy, c'est le *nec plus ultra* de l'arabesque indépendante et capricieusement fouillée, qui n'a plus d'autre souci que le « plaisir musical » après tant de littérature ! C'est « l'expressif par l'ornemental », osé naïvement par un Maurice Denis du piano ; c'est l'inévitable archaïsme des crépuscules très subtils... On éprouve, à les entendre, la même curiosité que l'auteur a mise à les dérouler dans leur caprice mélancolique ou rieur ; on s'amuse, en s'effrayant un peu : que deviendrait, en effet, la musique aux mains d'imitateurs maladroits de ces poètes nouveaux ? Nous ne conseillerons pas à tout apprenti de pencher la tête sur ces *Miroirs*, qui reflètent l'image décorative et stylisée d'une époque lasse de bravoure facile... L'avenir, au demeurant, n'est à personne qu'aux poètes ; et tout poncif serait mort-né.

Mais les plus académiques amis du passé n'ont que des bravos pour l'impeccable interprète de ces cinq pièces, le seul actuellement armé pour les évoquer par cœur avec ces doigts de liquide acier, pour le magicien penché sur l'intérieure partition de ces *Miroirs* où repassent toutes les cristallines volutes des *Jeux d'eau* ! Le nom de Ricardo Viñès est désormais inséparable de ce curieux chapitre, hier inédit, de la musique française contemporaine.

Armand Parent, qui révélait, dès le 2 avril 1898, le Quatuor de Chausson, et, dès le 2 février 1901, la Sonate de Vreuls à la Société Nationale, a trouvé le collaborateur *avancé* que méritait son effort. N'a-t-on point toujours les amis qu'on mérite ?

RAYMOND BOUYER.

LES THÉATRES

A L'OPÉRA Reprise de l'*Etranger*, de **Vincent d'Indy** ; — Mlle **Bréval**.

Le 26 février, l'Opéra reprenait, avec un très grand succès, l'*Etranger*, *action musicale* en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy.

C'est la troisième fois que j'entendais l'*Etranger*, et pour la troisième fois je constate que cette musique colorée, vigoureuse, d'inspiration élevée, ne porte pas en elle d'émotion; pourquoi ?

Les personnages que l'on nous présente ici ne sont que des créations de l'esprit, des reflets cérébraux, des « idées-images », si l'on peut s'exprimer ainsi. Pour les animer, l'auteur n'a pas su puiser aux sources de la vie.

Ecoutez ce pêcheur symbolique rhétoriser, se raconter, évoquer Lazare, l'Evangile, parler de charité universelle, de son isolement parmi les hommes, d'amour même, le malheureux ! Quel est cet être ? peut-être un descendant du *Hollandais* et de *Lohengrin?* (on le croirait à voir « la pierre du miracle » qui brille à son bonnet : elle me semble sortir du même magasin qui fournit déjà le Graal, la lance d'Amfortas et autres objets du culte mystico-wagnérien).

Que reste-t-il de lui quand il ne parle plus ?

..... Tout juste le titre, parfaitement justifié, d'une œuvre de haute allure. Noble et forte, cette œuvre impose le respect et l'admiration, elle impressionne l'esprit..., elle ne saurait, comme cette autre musique récemment caractérisée en termes exquis par mon excellent ami Louis Laloy (1), éveiller l'écho « des solitudes où vit notre âme véritable ».

(1) Paroles sur Claude Debussy. *Mercure musical* du 1er mars 1906.

Le personnage de *Vita* n'est pas beaucoup moins artificiel que celui de l'*Etranger*; mais heureusement, à l'Opéra, Vita c'est Mlle **Bréval** ! Avec un art qui lui aussi impose l'admiration elle sut faire de « cette vue de l'esprit » un être vivant et émouvant, et par là Mlle Bréval s'affirma une créatrice. Au début, rêveuse qui « aime à causer avec la verte mer », elle fut d'une poésie et d'un charme pénétrants ; puis par une gradation saisissante dans sa simplicité elle nous fit *sentir* l'inexplicable amour qui progressivement l'envahit, et quand, dans le délire d'une exaltation mystique, elle clama d'une voix merveilleuse son irrévocable serment à la mer, en vérité elle fut sublime.

A côté d'elle, l'interprétation de M. Delmas parut encore, plus qu'à l'ordinaire, extérieure, pompeuse et conventionnelle ! Sous la consciencieuse direction de M. Vidal, l'orchestre et les chœurs se montrèrent de tout point remarquables.

MAURICE FOURRIER.

COULISSIANA.

On a beaucoup péroré de notre Opéra-Comique et de son directeur à l'occasion du budget des Beaux-Arts en notre Parlement. Le spirituel article de notre collaborateur Willy à ce propos n'était peut-être pas sans réplique, encore qu'il reproduisît des arguments imprimés au *Journal officiel*, sinon même précisément à cause de cela. L'absolue liberté d'opinion qui est la loi de notre *Mercure musical* m'autorise à émettre mon humble avis au milieu de tous ceux, divers, opposés, quels qu'ils soient, à qui l'hospitalité de ces feuilles est assurée d'avance. Il serait délicat de prendre parti dans la question — lépreuse ou ensorcelée — qui fut prétexte à la dispute, avant que de connaître les conclusions de l'enquête ouverte, lesquelles seront publiées ici en temps et lieu. J'ouïs néanmoins des gens d'expérience opiner qu'un directeur jouant toutes les pièces qu'il reçoit, ça ne s'est jamais vu, même en rêve. Je ne vois pas le moindre inconvénient à ce que M. Carré devienne ce phénix ou ce merle blanc, par force ou par persuasion, et on ne peut guère nier, en tout cas, qu'il en ait reçu et joué plus qu'aucun autre de ses prédécesseurs au théâtre subventionné qu'il dirige. Mais il eut un singulier ou facétieux avocat dans la personne de l'honorable qui voulut l'excuser ou défendre, en le louant, du haut de la tribune, d'avoir pudiquement repoussé un livret scabreux pour les chastes oreilles des demoiselles à marier dont chacun sait que la salle Favart fut longtemps la ressource et le rendez-vous. L'idée était plutôt cocasse, et M. Carré en dut bien rigoler lui-même, ahuri, en se regardant dans la glace, d'y devoir contempler le protecteur de la vertu et gardien de son temple, archiprêtre et bedeau de Sainte-Mousseline et vicaire de M. Bérenger. Le bien intentionné législateur aurait trouvé facilement mieux à dire en faveur de son client, rien qu'en élargissant un tant soit peu un débat intéressant notre art national, et en citant des faits, qu'il ignorait sans doute, quoique notoires. Mais si nos députés « savaient ce dont ils parlent », on ne s'y reconnaîtrait plus. Il ne faut pas bouleverser imprudemment l'ordre des choses.

L'échange d'observations, d'ailleurs, se révéla fort terre à terre. Après ce maladroit ami, un orateur adverse vint reprocher à M. Carré de s'entourer trop volontiers de sa famille, d'en peupler son administration et sa troupe en écornant la subvention de 130.000 livres au profit de sa parenté. Si le chiffre est exact, il apparaît évidemment excessif. Des renseigne-

ments reçus d'autre part, toutefois, annonçaient un total différent exprimé avec un zéro de moins. Il convient donc d'attendre le résultat de l'enquête et, ce point réservé, j'ose avouer que le reste de l'accusation me laisse froid. N'importe qui en ferait probablement tout autant. C'est un sentiment fort humain et, de nos jours, assez répandu dans ses effets qu'on ne saurait certes connaître mieux qu'en l'endroit d'où partit la dénonciation. Le népotisme a ses défauts, mais il ne manque pas non plus de certains avantages qui pourraient le justifier quelquefois. Aussi bien qu'un ministre, un chef d'entreprise en peut attendre des auxiliaires plus sûrs, qu'une communauté d'intérêts attache à sa fortune, sur lesquels il exerce une autorité plus constante, plus directe et plus efficace. En tant que contribuable, il m'importe peu, je l'avoue, qu'un directeur subventionné emploie, s'il lui convient, les siens de préférence à des étrangers, pourvu qu'il ne crée pas de sinécures et que ces fonctionnaires se démontrent, à l'épreuve, aptes et assidus à accomplir la tâche rétribuée qui leur est départie. La volonté bien connue de M. Carré garantit qu'il sait se faire obéir de tous et, à tout point de vue, pécuniaire ou artistique, les résultats de sa gestion pourraient attester qu'il ne fut généralement pas malheureux dans le choix de ses collaborateurs. Sans doute, il paraît peut-être un peu trop se croire encore à la tête de l'indépendant Vaudeville, mais, transporté dans l'officieux local, peut-être aussi que justement son autocratisme y eut les plus précieuses conséquences. Des quatre scènes dont nos écus arrosent les planches lyriques ou dramatiques, la sienne est la seule où on travaille, où on constate une activité disciplinée, incessante et féconde. On sent que M. Carré en est l'âme, l'instigateur infatigable, autoritaire, intransigeant dans ses desseins ou dans ses actes. Si sa vivacité commit la gaffe de menacer le loyal Willy d'un procès tendant à lui faire casquer 100.000 balles, on ne doit pas oublier que, d'un geste susceptible analogue, jadis il défendit *Pelléas* contre le dénigrement tendancieux ou la calomnie. Qu'il ait tort ou raison dans l'affaire Lazzari-Bataille, cela ne supprime pas le passé. Or les bienfaits de ce passé sont péremptoires. Je suis loin d'admirer toutes les œuvres que fit représenter M. Carré, mais mes goûts ne m'empêchent pas d'approuver son éclectisme, de l'estimer, non pas seulement licite, mais incontestablement légitime, équitable et utile à tous égards. Nos musiciens n'en ont pas moins bénéficié que de *l'art* d'un incomparable metteur en scène, dont la sollicitude s'étend indistinctement sur tous les ouvrages, aide au succès des meilleurs et fait supporter jusqu'aux pires. Enfin, c'est trop évidemment à la seule activité de M. Carré que nous sommes redevables de l'actuelle et inespérée floraison de notre musique dramatique, et nous lui devons mieux encore, grâce à ce qui s'ensuivit au concert et pour l'éducation du grand public, puisque son indifférence intrépide, après le risque jugé naguère audacieux de *Louise*, nous valut la révélation, puis le succès de *Pelléas*.

Rien n'égale l'éloquence des faits, et ceux-là constituent des titres que la plus indulgente comparaison avec ce qui se passe ailleurs divulguerait bien vite exceptionnels entre tous. Il serait souverainement injuste de les oublier à propos d'un incident où de respectables intérêts particuliers peuvent avoir été lésés et recevoir satisfaction, sans qu'en soient entamés des mérites d'ordre plus général. Il m'a semblé pourtant que, même rétrécie à des détails d'administration, la discussion parlementaire eût pu être plus instructive. Que Mme Marguerite Carré touche 6.000 fr. par mois, — ce qu'on nie d'autre part, au surplus, — c'est à coup sûr un prix munificent, mais qui n'est pas rare au théâtre. Elle a fait beaucoup de progrès dans son jeu, sa voix est belle, sa personne bien plus encore, et, si son directeur et époux a les moyens de lui offrir un cachet d'étoile,

j'en suis ravi pour elle et fort aise pour lui, que cela me paraît regarder exclusivement, avec, bien entendu, ses actionnaires, dont je ne suis, hélas! J'aimerais mieux savoir pour quelle étrange cause, en ce temps de surnoms indiscrets ou vengeurs, Mme Carré fut baptisée *gardenparty*, ce qui suggérerait volontiers quelque occulte méfait d'un népotisme autrement très acceptable. Les coulisses recèlent peut-être les secrets d'un tas de petits mystères qui déconcertent les profanes. Il n'y a pas si longtemps qu'on dut déplorer, sans comprendre, le départ momentané de l'admirable artiste qu'est M. Jean Périer. Si M. Messager s'en est allé tout seul, ainsi qu'on l'affirme, c'est grand dommage, car on ne l'a pas remplacé. J'oserai même insinuer que le bâton supplémentaire, et sans doute insigne, que M. Carré fit venir de Belgique à l'intention de son orchestre français, n'a pas suffi à compenser la perte. Mais d'autres choses eussent pu piquer la curiosité de nos législateurs. Il est assurément regrettable pour un compositeur de se voir refuser la représentation d'un ouvrage inédit; cependant, si on peut rechercher pour quelles raisons un musicien ne réussit pas à se faire jouer dans un théâtre subventionné, il serait non moins intéressant, sinon plus, d'apprendre pourquoi certains y sont joués si souvent. Je ne parlerai pas de M. Henri Cain, car il est librettiste, et, si son quasi-monopole en l'espèce a de quoi stupéfier, M. Carré en peut être innocent. Mais à quel impératif catégorique obéit celui-ci pour devoir attribuer, d'un bout à l'autre de la saison, trois jours de la semaine à M. Massenet? On ne saurait guère arguer de l'imperturbabilité des recettes. Quoique la moyenne en soit assez réjouissante, elles sont si variables, et pour le même ouvrage, que leur excellence éventuelle n'apparaît rien moins que fatalement motivée par le nom de l'auteur sur l'affiche. L'excuse, d'ailleurs, n'expliquerait pas le cas de *Chérubin*, substitué brutalement, avec les 11 ou 1200 francs d'une première et bientôt des soirs de 5.000, aux 7.500 francs de *Pelléas* en plein succès. Les coulisses du théâtre abondent en inscrutables énigmes. On s'étonne pourtant d'avoir à deviner des rébus de ce genre chez un artiste tel que M. Carré, et je confesse en être beaucoup plus intrigué et gêné que de tout ce dont on l'accusa hier au Palais Bourbon. Mais la perfection n'est pas de ce monde, et notre musique doit trop de reconnaissance à M. Carré pour ne pas lui passer quelques caprices. S'il se laisse embobiner par les vieux ou les protège, il accueille aussi les jeunes, témoin Séverac. Il a reçu *le Cœur du Moulin*, et je parierais bien dix sous que M. Lazzari lui dédiera sa prochaine partition. Enfin, souvenons-nous qu'il nous a donné *Pelléas*.

JEAN MARNOLD.

SAINT-SAENS CONTRE WILLY

Au risque de sembler discourtois envers l'obésité notoire de M. Willy, je confesse que sa brouille avec M. Camille Saint-Saëns me rappelle le vers du mauvais La Fontaine où je ne sais quel singe, évidemment un ancêtre de nos reporters actuels, annonce

qu'Eléphantide a guerre avecque Rhinocère.

Rhinocère! Ce nom cornu semble apparenté à l'âpre humeur du musicien, à l'aveuglement de ses colères obtuses... Eléphantide sonne plus aimable, en même temps que plus grassouillet.

Donc, à Monte-Carlo, surgirent grands débats entre l'auteur de l'*Ancêtre*

et notre collaborateur. Les journalistes présents s'en émurent, je veux dire qu'ils s'en amusèrent, tous, le blond Stoullig, qui opère au *Monde Artiste*, le brun Souday, délégué par l'*Eclair*, J.-L. Croze, actif représentant du *Matin*, sans oublier Louis Schneider, en qui le souriant *Gil Blas* met ses complaisances.

Il en est que la brouille affligea davantage : M. Gabriel Fauré (directeur du *Figaro* et rédacteur au *Conservatoire*) et son aimable sous-verge, Fernand Bourgeat, puisque tous deux, à la demande de Raoul Gunsbourg — qui, en l'occurrence, se montra parfait de délicatesse et de tact — durent faire la navette entre les belligérants, ne quittant l'immortel compositeur d'*Hélène* et de *Parysatis* que pour se rendre auprès de l'amoral écrivain d'*Une plage d'amour*.

Ces démarches n'aboutirent pas. Pas plus que notre collaborateur, le savant Louis de Fourcaud et l'éminent chartiste Henri de Curzon ne crurent devoir prendre part au dîner offert à la presse parisienne par le Prince de Monaco en l'honneur de M. Saint-Saëns, et tous trois confabulèrent, le verre en main, au restaurant de l'Hermitage, sur des sujets imprévus. Le très érudit musicographe du *Gaulois* disserta passionnément sur les saints céphalophores ; le directeur parisien du *Guide musical* stigmatisa les critiques belges qui veulent convaincre d'inexactitude les *Annales* du gendre d'Agricola (nourries, cependant, des mémoires de Fabius Rusticus et d'Aufidius Bassus). Enfin le père des « Claudine » s'étendit avec quelque amertume sur la fantaisie des restitutions proposées par Otto Crusius, de Tubingen, pour le fragment de Phœnix Colophonius joint aux *Mimiambes* d'Hérondas dans l'édition Teubner.

Aujourd'hui, il paraît que la paix est faite ; M. Saint-Saëns aurait été touché de lire dans le compte rendu de l'*Ancêtre*, télégraphié à l'*Echo de Paris* par M. Willy, des éloges sans réserves adressés à cette œuvre « encore supérieure à *Hélène* ». Notre collaborateur disait effectivement :

« Le compositeur de *Parysatis* personnifie avec une inflexible logique « l'esprit français, instinctivement en défense contre les nuageuses abstrac- « tions, germaniques ou cévenoles, de Wagner et d'Indy, esprit misonéiste « qui préférera toujours l'anecdotique livret de la *Basoche* au douloureux « symbolisme du poète Henri Bataille.

« ... Cette attitude combattive de champion national va jusqu'à lui faire « accentuer à la française les noms italiens, insistant sur la dernière syllabe « de Pietra-Ne*ra*.

« ... L'auteur de l'*Ancêtre* restitue délibérément au Récit le rôle assigné « par Gluck ; il l'écrit sans autre accompagnement qu'un accord marquant « le temps fort, et le considère sans plus, comme la phrase aux inflexions « rituelles unissant deux morceaux d'écriture différente, conçus dans un « caractère strictement traditionnaliste. Ces morceaux, élaborés par un « fidèle observateur de la religion du *bel canto*, s'attestent dignes des plus « célèbres monuments classiques dont s'enorgueillissait l'Art lyrique vocal « de 1840, ressuscité par une volonté précise que ne troubleront jamais les « charmes dangereux de l'atonalité ni les déliquescences en vogue des ap- « poggiatures sans résolution.

« ... On a beaucoup applaudi, au troisième acte, la fantasque arabesque « de trilles et de vocalises chantée par Mlle Farrar, artiste chercheuse qui « se renouvelle à chaque création, au lieu de diluer tous ses personnages « — grisette du quartier latin ou bohémienne de grand'route — dans la même « affadissante douceur (1) ».

(1) L'auteur viserait-il Mme Marguerite Carré ? J'espère que non !

Reconnaissant, le musicien de l'*Ancêtre* a envoyé au critique la lettre que voici :

Palais de Monaco, — 26 février 1906.

Mon cher Confrère,

Je viens de lire votre bel article sur l'*Ancêtre*, et je m'empresse de vous en faire mes sincères remerciements, auxquels je joins l'expression de mes sentiments sympathiques.

Tout à vous.

C. Saint-Saens.

Aussi bien, je viens de relire les lignes de *Claudine s'en va* dont, paraît-il, M. Saint-Saëns avait conservé un peu de rancune ; elles me semblent inoffensives, voire laudatrices :

« Cette vieille paillarde de Providence, qui est toujours là pour un coup, « avait lié d'amitié le Castelbon de Beauxhôtes avec notre Saint-Saëns na- « tional : du commerce de ces deux grands hommes, bien faits pour se « pénétrer l'un l'autre, le projet naquit de créer un Bayreuth français, qui « serait Béziers, avec : 1° dans le rôle de Wagner, Saint-Saëns, et 2° dans « celui de Louis de Bavière, Castelbon, le Mécène à faire...

« *Parysatis* se termina par le spectacle de trois Messieurs, apparus sur « la scène aux acclamations d'un peuple en délire, et qui, effrontément, « s'embrassèrent : ces trois fantaisistes, c'étaient M. Castelbon de Beaux- « hôtes, Saint-Saëns et... Mme Dieulafoy. Ben mon cochon ! »

Pour mal interpréter ces passages, il faut la sournoise malice des potiniers de five o'clock experts aux cançans de théière.

Personnellement, d'ailleurs, je maintiens mon droit de préférer, dans l'œuvre de M. Saint-Saëns, les lieder aux opéras, et de le trouver moins à l'aise dans l'*Ancêtre* que dans l'*Attente*.

Mais je n'hésite pas à le complimenter du dénouement de cette affaire où il s'était malencontreusement emmanché.

Henry Gauthier-Villars.

POLÉMIQUES GRÉGORIENNES.

La musique religieuse n'a, pas plus que la profane, le pouvoir d'adoucir les mœurs. Bien au contraire, elle fait naître d'ardentes querelles, et met aux prises de très savants hommes, qui parfois oublient, dans la chaleur de la discussion, et la gravité de leurs études et le caractère sacré dont il leur arrive d'être revêtus. On en eut la preuve au récent congrès de Strasbourg. Deux théories s'y trouvaient en présence : l'une, dite mensuraliste, et représentée principalement par le R. P. Dechevrens, prétend retrouver dans le chant grégorien, à peu près comme dans la musique moderne, des mesures définies, dont les notes seraient toutes multiples d'une unité commune, le temps ; la seconde théorie, due aux Bénédictins de Solesmes, est celle du rythme oratoire : il n'y aurait pas de mesure dans le chant grégorien, mais une série de notes égales entre elles, où l'accent tonique des mots marquerait seul des temps forts. Une courte communication de notre collaborateur Pierre Aubry, auteur de nombreux travaux sur le chant de l'Eglise latine et des Eglises d'Orient, et partisan du rythme tonique, fut lue au congrès de Strasbourg par M. Gastoué. Deux ripostes

s'ensuivirent, publiées toutes deux par la revue *les Études*. Dans la première, le R. P. Fleury se déclarait « stupéfait de voir des écrivains instruits, érudits, maniant même fort bien la plume, sacrifier, à ce point, à l'aberration commune et parer des sophismes véritables de tous les dehors de la science et de l'érudition. » Et il concluait : « L'effort de M. Aubry n'aura servi qu'à démasquer le pauvreté et le néant de sa base. » Le R. P. Dechevrens, qui n'assistait pas au congrès, le prenait sur un autre ton. Cette communication lui paraissait bien étrange et incompréhensible, « si elle vient réellement de M. P. Aubry ». Voilà des procédés auxquels nous ne sommes pas habitués, nous autres profanes, et si le Docteur Camille Mauclair, spécialiste de la debussyte, a pu déclarer mes articles « partiaux, obscurs, et écrits dans une langue que quinze ans d'incompétence littéraire ne lui permettaient pas d'assimiler à du français », du moins l'idée ne lui est-elle jamais venue de m'en contester la paternité ; vraiment, je lui en sais gré aujourd'hui. Le Révérend Père continue avec sérénité : « On jugera de la bonne foi avec laquelle, soit M. Aubry, soit M. Gastoué, ont pu faire au congrès la communication susdite. » Son factum est du 5 octobre 1905. Les réponses que MM. Aubry et Gastoué crurent devoir faire à ces diffamations ne furent insérées que dans le numéro du 5 janvier 1906. Tous les moyens dilatoires furent employés d'abord, puis toutes les tentatives de conciliation, lorsque les requérants eurent montré qu'ils ne céderaient pas. Très nettes, ces réponses établissent péremptoirement que le R. P. Dechevrens est parti en guerre sur de vagues racontars, et a entrepris de réfuter une communication dont il n'avait pas eu connaissance, avec des arguments dont les uns sont illusoires, et les autres fâcheusement personnels. C'est pourquoi on ne peut qu'approuver M. Pierre Aubry dans les sages conseils qu'il donne, en terminant, à ses adversaires :

« Voilà comment, à mon sens, le paragraphe 3 aurait dû suivre le sort des paragraphes 1 et 2, c'est-à-dire n'être jamais écrit... Le R. P. Dechevrens aurait évité de faire personnellement montre d'une susceptibilité invraisemblable, compliquée de quelque légèreté dans le soin de sa documentation. Il m'aurait surtout évité de lui répondre. Et je l'ai fait, parce que j'estime que si le R. P. Dechevrens a eu le tort de prêter l'oreille aux propos de quelque sot bavard, il se doit à lui-même d'entendre la riposte nette et loyale que son erreur d'un jour aura provoquée.

« Je sais bien, Monsieur le Directeur, qu'il est peu agréable, dans une revue appartenant à des jésuites et rédigée par eux, de laisser mettre en cause un membre de votre Compagnie ; mais permettez-moi de vous dire que s'il vous plaît de vivre dans une tour d'ivoire, au pied de laquelle viennent s'éteindre les bruits du monde, il n'en faut point descendre pour chercher querelle à qui ne vous demande rien. Voilà ce qu'il convient de faire comprendre à vos collaborateurs. »

Sur cette même question du rythme grégorien, d'autres discussions sont engagées, en ce moment même ; mais de celles-là l'intérêt est tout autre, car elles ne s'accompagnent pas d'insinuations ou d'injures personnelles. Aussi peut-on espérer que la science y trouvera son profit. Nous y reviendrons quelque jour.

LOUIS LALOY.

LA MUSIQUE A LYON.

Tristan et Yseult. — Quatuor Rinuccini. — Pablo Casals. — Quatuor Bataille.

Les théâtres et les concerts procèdent par crises, au point que Sarasate ne trouve plus d'auditeurs... Mme Marguerite Carré chante la *Vie de Bohème;* Mme Carré est charmante, comme son mari : nous n'avions pas besoin d'elle. Mais je n'en veux pas dire de mal, étant bien certain qu'elle créera bientôt *la Lépreuse* à l'Opéra-Comique. Ses collègues MM. Duc et Noté font la joie des Marseillais de Lyon. M. Broussan cherche une direction. — On a *aussi* repris *Tristan*, et la saison finira dans une épidémie de Wagner : il faut donner bonne impression aux émigrants de la Riviera. Je me demande à ce propos s'il y avait lieu de reprendre spécialement le *Crépuscule* et *Siegfried* plutôt que l'ensemble du Ring : c'est peut-être un mauvais point que ces retours en arrière sur de pénibles conquêtes.

Or *Tristan* aura déçu beaucoup de gens. Le totémisme wagnérien, qui s'est étalé pendant trente ans sur les périodiques de tous ordres, nous a préparé ridiculement à l'audition des *œuvres*. La musique wagnérienne est bien le contraire d'un domaine scientifique : il faut l'aborder démocratiquement, en simplicité d'âme, — et ne point trop l'approfondir. Les conceptions légendaires et dramatiques de Wagner peuvent ne pas satisfaire tout le monde. Il faut prendre ses œuvres dans leur ensemble (déjà avec un léger sentiment de la chronologie), et surtout éviter le préjugé du matériel wagnérien. Qui prétendrait que l'*Orphée* de Gluck se suffise aujourd'hui de sa primitive couleur locale ? La tradition de Bayreuth est excellente : il est permis de la modifier.

Cette reprise de *Tristan* aura été marquée par un effort sincère dans le sens de l'homogénéité de l'interprétation. Cependant, au risque de me faire honnir, j'avouerai que Mme Janssen semble perdre par instants de ses moyens d'expression : le premier acte s'en ressent. Notre aimée cantatrice s'est spécialisée dans un procédé de diction « tonique » (école de Bayreuth) qui n'est pas toujours agréable. D'autant que cet état d'esprit, pour ainsi dire, se communique aux autres interprètes. Bien plutôt que des harmonies marines, on eut par moment l'impression d'un déchaînement de sloughis dans l'orchestre (1). Mais le troisième acte fut supérieurement traduit par la passion de cette artiste sincère, par le maladif enthousiasme de M. Verdier, la discrétion de M. Dangés et la gravité honnête de M. Galinier. Mlle Pierrick elle-même pleurait toute la naïveté fidèle de l'obéissante Brangæne. Et les décors étaient beaux, — un peu byzantins peut-être.

Ce m'est une joie de penser que bien des gens trouveront ici l'enseignement d'une musique qui n'est pas simple agrégation de formules, — que bien des critiques aussi, apprenant à craindre leur savoir, se replieront par pudeur de la pénible familiarité des Maîtres. Combien ont tremblé comme des lévriers, dans la peur de ce qui est sublime, ou supérieur, qui ne l'ont avoué depuis qu'en sottes paroles ?... Et plus que je ne le supposais autrefois, *Tristan* me paraît une œuvre personnelle, mais objective (2), et vit de la vie de Venise plus que de la passion triste du palais Calergi : l'harmo-

(1) On peut croire que si l'orchestre était couvert, comme à Bayreuth, ce procédé d'exposition serait moins sensible.

(2) Ceci pour tous ceux que le trouble momentané de leur esprit entraîne à vouloir *paraphraser* l'amour de leur « dieu ». La comédie du *Feu* n'est pas accessible à tous.

nie en est lagunaire. — Dans l'automne éternellement sonore de Chioggia, ne suis-je pas bien certain d'avoir entendu déjà ces vieilles mélodies, que chantent les barques voyantes depuis la belle Portia ? Un érudit nous dira ce que Richard Wagner, musicien, apprit de la mer dogaresse et des gondoliers de Saint-Marc.

*
* *

Les concerts de musique de chambre sont intéressants, mais assez peu suivis. Le quatuor **Rinuccini** donnait sa première audition de l'année. Le treizième quatuor de Mozart est triste et précieux : l'interprétation, excellente, m'a paru un peu « instrumentale » : c'est notre défaut dans la compréhension de Mozart, et la *Schola* n'est pas près de nous en guérir. La première audition du quatuor d'Emile Bernard, savant et tourmenté, a déçu notre attente. Par contre, Beethoven est toujours digne de nos hommages et du culte que lui ont voué MM. Rinuccini, Chanel, Ricou et Gaudet. — « Divin vieillard ! » comme dirait l'autre.

Les grands concerts entreprennent des tâches de plus en plus difficiles. Il faut noter pour cette fois une courageuse exécution du prélude de *Parsifal* et, avec le concours de la *Schola Cantorum* lyonnaise, de la scène religieuse du premier acte. Le rôle d'Amfortas était naturellement absent, les décors aussi. On a jugé intéressant le chœur céleste dans la coulisse ; l'influence de M. Jean Reynaud y fut sans doute pour quelque chose. Je n'en dirai pas autant des fameuses cloches. Le public a paru fatigué. — De la symphonie en *ut* majeur de Beethoven (I°), qui ouvrait le concert, rien de particulier à retenir, sinon que c'est bien « du Beethoven », non du Mozart (ce qui n'impliquerait pas infériorité), et que le second mouvement a paru un peu vif : *andante cantabile con moto*, je crois. L'énervement des préparatifs ne facilite pas la tâche du chef d'orchestre, qui doit surveiller jusqu'au matériel de ses concerts. — M. Fröhlich nous est revenu, toujours dévoué aux intérêts de la *Schola* (1). L'air de la *Fête d'Alexandre*, d'Hændel, et les *Deux Grenadiers*, de Schumann, ont diversement sollicité la joie des diverses parties d'un public distingué. L'*Elévation*, de M. Savard, sur un poème de Baudelaire, consciencieuse et développée, n'échappe pas à la contrainte wagnérienne. On avait redemandé le *Prélude à l'après-midi d'un faune* : l'accueil est chaleureux. Enfin l'ouverture d'*Euryanthe* terminait cette longue séance : on a remarqué certains motifs du début qui ont pu inspirer le deuxième acte du *Tannhäuser*.

Ce concert mériterait une seconde audition. M. Witkowski se plaint justement de ne pouvoir reprendre ses programmes sans courir des risques financiers : nous sommes en cela inférieurs à nos voisins, que notre curiosité ignore le goût de l'œuvre d'art.

JACQUES REBOUL.

Le public lyonnais, très prudent de sa nature, professe une sainte horreur pour l'inconnu et ses mystères, ce qui explique son abstention au concert donné par M. Spalding. Il en fut de même, je m'en souviens, pour Kubelik et Stefi Geyer. Serait-ce à cause de ce peu d'empressement que les deux artistes, MM. Spalding et Bimboni, dépêchèrent leur programme avec une rapidité et une désinvolture vraiment bien américaines ? En cette occurrence, je les absous de tout cœur. Pour être juste, je dois à la vérité de

(1) M. Frölich avait consacré une séance privée à l'audition de lieder de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg et Kjerulf. Son interprétation est pénétrante, mais non absolue, comme l'esprit français le conçoit de toute chose profonde. M. Jean Reynaud l'accompagnait.

déclarer que la soirée était peu attrayante. M. Spalding, quoique fort jeune, est déjà sans conteste un virtuose de race : il possède une belle sonorité, claire, agréable, et il se joue de la difficulté avec une remarquable aisance. Nul doute qu'il n'acquière les précieuses qualités qui font les grands artistes : l'enthousiasme, le style, l'absolu respect de l'œuvre interprétée. Pour le moment, son jeu n'éveille pas l'émotion chez l'auditeur. Ses défauts m'ont paru assez nets surtout dans l'adagio de la *Sonate en ré mineur* de Saint-Saëns ; par contre, quelle aisance et quelle légèreté dans les notes piquées de l'allegretto, et dans les doubles croches enragées du finale ! Il trilla à merveille le fameux *trille du diable*, et, enfin, après l'inévitable *Aria* de Bach, admirable, oui, mais dont l'abus devient fastidieux, et l'*Abeille* de Schubert, qui eut les honneurs du *bis*, il maltraita fort la *5e Danse hongroise* de Brahms, dont il précipita le rythme, sans doute pour prendre congé au plus tôt de son auditoire.

Quant à M. Bimboni, rarement j'entendis un accompagnateur aussi précis ; mais quelle idée singulière de nous jouer ses œuvres ! Deux pièces de Schumann étaient inscrites au programme. Est-ce bien du Schumann qui fut joué ?

Au concert de charité où nous applaudîmes le maître Planté, Pablo Casals et le quatuor Battaille, l'affluence était considérable. Ce fut une belle soirée d'art. Que dire du célèbre pianiste qui ne soit une redite ? Je ne pourrais que célébrer une fois de plus ses admirables qualités ; sa virtuosité qui se rit des traits, sa netteté dans le jeu, sa délicatesse dans le toucher. Je ne saurais trop louer cette interprétation vraiment personnelle. Je ne veux retenir, parmi les pièces nombreuses portées au programme, que l'*Andante spianato et Polonaise de Chopin*, qui provoqua un enthousiasme indescriptible.

Pablo **Casals** était un inconnu pour les Lyonnais. C'est un violoncelliste incomparable. La *Sonate* de Saint-Saëns et celle en *ré* de Mendelssohn mirent en valeur les éminentes qualités de ce grand artiste. Jamais il ne m'avait été donné d'éprouver impression aussi profonde. Ce qui, à mon avis, caractérise son jeu, c'est une sonorité pure, une expression d'un charme prenant et délicat, un fini et un lié étonnants. En outre, il se montra merveilleux interprète de Bach, dans une *Sarabande* jouée avec toute la simplicité et la sobriété qui conviennent à cet auteur. Aussi un succès triomphal fut fait à cet excellent artiste. J'ai goûté à l'entendre des jouissances supérieures.

Le quatuor **Battaille** se faisait entendre lui aussi pour la première fois. Il a reçu un accueil enthousiaste et mérité. Une parfaite homogénéité des voix, un absolu souci des nuances et des demi-teintes, le placent au premier rang. Des diverses pièces inscrites au programme, j'ai surtout aimé le savoureux *Madrigal* de Fauré, et les *Chants de l'Ukraine*, si curieux, si colorés.

Soirée inoubliable. Je me permettrai en terminant une simple petite remarque, non pour les artistes, mais à l'endroit du public, qui interrompait à chaque instant par des applaudissements prématurés les morceaux qu'il croyait toujours terminés ; non point que cela m'étonne, mais c'est une amère constatation de plus que je fais.

A. G.

COURRIER DE NANCY.

Conservatoire : 5 concerts de l'abonnement.

1er CONCERT. — M. Gabriel Fauré n'est-il pas plus proche des tragiques grecs par sa clarté mélodieuse et mélodique que des brumes de M. Maurice Mæterlinck ? La pureté de la ligne, dans sa musique de scène pour *Pelléas et Mélisande*, est telle, que nous l'attribuerions volontiers — à quoi souscrirait, je pense, notre compatriote Maurice Barrès en son savoureux *Voyage de Sparte* — à la touchante Iphigénie ou à la noble et sévère Antigone.

Et c'est alors le faune — celui de Mallarmé, poète du Nord — qui, dans la réaudition du *Prélude à l'Après-midi...*, semble profiter de tout ce que le clair-obscur musical de Debussy apporte de richesses nouvelles à la composition, et plus particulièrement à l'instrumentation : coloris plein de trouvailles délicieusement neuves et chaudes.

L'idéal traditionnel noblement représenté avec le *Concerto en* ré *mineur* de Hændel, pour deux violons et violoncelle (MM. Heck, René et Fernand Pollain) et par la *Symphonie en* la (n° 7) de Beethoven.

Le Carnaval romain nous prépare aux joies berlioziennes qui furent vives avec la reprise de :

2e CONCERT. — *La Damnation de Faust.* — Concert plastique, si j'ose ainsi écrire, ou plutôt victoire de la couleur au détriment, parfois, de la nuance. C'est ainsi que les chœurs, excellents dans les parties extérieures de l'œuvre et dans le truculent *Pandæmonium*, ne furent peut-être pas — sylphes ou follets — d'un enveloppement assez enjôleur. Mais cela importe peu ; ce qui importe, c'est que l'on ait pu monter, dès le début de la saison, « l'opéra de concert » de Berlioz, alors que les grandes auditions avec masses chorales étaient réservées, d'autres années, aux derniers concerts de l'abonnement. Il est vrai que des collaborateurs tels que MM. Daraux, Plamondon, Mme Faliero-Dalcroze et, pour Nancy, M. Bolinne, rendent la tâche un peu moins ardue au chef d'orchestre.

3e CONCERT. — M. Geloso, annoncé, ne put venir par suite d'un accident arrivé dans sa famille : ce qui nous valut, une fois de plus, l'interlude orchestral de *Rédemption*, tant apprécié en cette ville, de religion franckiste, et l'*Adagio* de Ropartz, coulé sur l'alto par René Pollain.

Et l'on ouït encore la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Comme les musiciens de M. Guy Ropartz ont beaucoup gagné en souplesse, ils en rendirent, avec plus de finesse encore qu'en de précédents concerts, les détails d'orchestration. *Symphonie en* ré *mineur* de Schumann, si joliment rythmée, et d'une unité d'inspiration qui concourt à la rendre plus claire encore, pour nous Français.

4e CONCERT. — *Wallenstein* de d'Indy. — *3e Symphonie* d'Albéric Magnard (reprises). — Jamais l'orchestre ne fut plus en verve, plus coloré, plus chaleureux dans l'entrelacement des thèmes de passion, plus mouvementé que dans le cliquetis et les rumeurs du camp, plus ample, plus mystérieusement religieux que dans l'exposition finale du thème héroïque.

La Symphonie de Magnard est, à la fois, savante et simple dans ses exposés thématiques, souple et complexe dans les développements, très modernes, encadrée dans les délimitations classiques. Le hautbois de M. Foucault soupira délicieusement dans la pastorale, comme le cor de M. Pollain à la fin de la deuxième partie de la trilogie de d'Indy, alors que résonne, pour la dernière fois, le thème pathétique de Thécla.

Je signale, pour mémoire seulement, le *Concerto en* ut *mineur* de Beethoven (Mlle Geneviève Dehelly, pianiste), que Pugno, l'an dernier, nous révéla d'inoubliable façon (toute exécution du maître n'est-elle pas une révélation ?). Mlle Dehelly a le toucher fin, sûr et délicat ; son *louré* est ravissant de grâce féminine ; elle doit jouer merveilleusement le Rameau, le Dacquin, le Couperin, voire même le Mozart... Elle n'a ni l'âme ni le poignet beethovéniens. Et l'Erard sur lequel elle se fit entendre n'était, lui-même, rien moins que beethovénien.

5e CONCERT. — Lorsque joue Ysaye, l'on se tait et l'on écoute : c'est, je crois, la marque la plus haute d'estime que l'on puisse accorder à un artiste. Ysaye a sa façon particulière de comprendre les musiciens : il a véritablement ri, et, je dirais presque, dansé avec Mozart (*Concerto en* sol *majeur*) ; il a communiqué au *Poème* de Chausson une âme vibrante, angoissée, douloureuse, très moderne, et, enfin, après les *Murmures de la forêt* (très au point, en ce concert), dans la forêt de murmures intitulée *Symphonie* par M. Vreuls (1re audition), il donna perpétuellement l'impression d'un soliste improvisant : et quel soliste ! et quelles improvisations ! tandis que l'orchestre le soutenait, en le laissant, par instants, entrer plus intimement dans sa masse.

Splendide concert, d'ailleurs, que celui-ci, donné au bénéfice de la *Caisse de secours de l'orchestre* (une noble et humanitaire création de M. Guy-Ropartz) : *Prélude* du dernier acte de *Tristan*, avec le cor anglais lointain de M. Foucault et pages symphoniques de la ravissante *Psyché* de Franck...

— A l'instant où je rédige ce courrier, le monde artiste du pays lorrain félicite M. Guy Ropartz, promu chevalier de la Légion d'honneur. La critique avait, depuis longtemps et en tous lieux, célébré les efforts singulièrement heureux de ce vaillant — tant comme compositeur que comme directeur du Conservatoire et organisateur des Concerts symphoniques par abonnement... Les pouvoirs publics sont plus lents à s'émouvoir que les froids Nancéiens eux-mêmes. Ils ont compris enfin, cependant, ce qu'ils devaient à l'art en la personne de M. Guy Ropartz ; grâces leur en soient rendues !

Musique de chambre. — A l'ancienne et renommée Société de musique de chambre connue à Nancy sous le nom de *Quatuor Hekking*, M. Gérard Hekking, soliste du *Concertgebouw* et professeur au Conservatoire d'Amsterdam, osa se mesurer, sans faiblir, au grand Bach, dans la difficile *Suite en* sol *majeur* pour violoncelle seul, dont la pensée très haute ne se révèle qu'à un petit nombre d'exécutants. 1re audition d'une *Sonate* pour piano et violoncelle de M. Jean Huré, qui tenait lui-même le Pleyel. Cette œuvre, par instants très séduisante, dont les mouvements principaux sont soudés entre eux par d'insensibles raccords, montre que M. Huré est capable de musique sérieuse et logiquement déduite. Nous goûtions une fois de plus, en ce concert, le charme exquis de la diction de Mme Gérard Hekking-Cahun.

— MM. Baillou, Fernand Pollain, Mlle Marguerite Moulins ont donné d'une première œuvre du maître Franck (*Trio en* la *dièse mineur*), si chaleureuse, si vibrante et vivante — à la Beethoven et, par instants, si peu franckiste, — une interprétation de tout premier ordre. La sonorité, ronde, éclatante sans aigreur, cristalline sans sécheresse, du *Steinway*, convient d'ailleurs admirablement aux élans lyriques de la musique moderne.

— Au Conservatoire, salle des répétitions, très intéressantes séances d'*Histoire de la Sonate*, pour violon et piano, données par M. Heck et Mme Richert-Collin, professeurs. 1re audition de la *Sonate* de d'Indy, œuvre colossale, pleine de périls et de beautés. Chaque audition précédée d'une causerie de :

RENÉ D'AVRIL.

COURRIER DE NICE.

Société Bach. — M. Sarasate. — La saison italienne.

M. Sarasate et Mme B.-M. Goldschmidt ont donné deux concerts au théâtre du Casino. Rien de bien neuf dans leurs programmes : beaucoup de Sarasate et de concertos trop connus. Il n'y a guère à retenir qu'une exécution intéressante, quoique trop personnelle, de la *Sonate à Kreutzer*.

Il y avait moins de monde au concert donné le 16 février par M. **Bret** et la *Société J.-S. Bach* à la salle Rumpelmayer. Et ce dernier cependant avait une bien plus haute valeur artistique. Il est certainement un peu prématuré d'essayer de faire connaître Bach et Hændel aux Niçois, qui ont déjà bien de la peine à se faire à Mozart, Beethoven et Schumann, ou plutôt qui les ignorent autant les uns que les autres ; mais cependant ce public nombreux qui était venu applaudir le grand violoniste espagnol dont le talent est consacré depuis longtemps, aurait fait preuve de plus de goût véritable en venant ensuite écouter la valeureuse phalange que dirige M. Bret. Les œuvres jouées étaient d'ailleurs on ne peut mieux choisies. De Bach : un *Concerto* pour flûte, violon et piano, plein de vie ; une *Suite en* si *mineur* pour petit orchestre, composée d'une ouverture et de six danses, le tout un peu monotone à cause de la persistance du mineur et de l'âpreté du ton de *si* ; la *Cantate nuptiale* « O jour heureux », lumineuse, joyeuse, entraînante, un bijou que je conseille aux *Scholæ* de ne pas faire entendre trop souvent, de peur de la voir devenir bientôt populaire : gardons pour nous ces trésors si longtemps cachés. « L'œuvre d'art qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns devient par cela même pour les initiés polluée, banale. » (J.-K. Huysmans.)

M. **Motte-Lacroix** a montré une virtuosité et un goût remarquables dans la célèbre *Etude en* ut *mineur* de Chopin, si tourmentée à la main gauche, dans un *Scherzo* de Borodine et *Jeux d'enfants* de Moussorgski, tous deux pleins d'originalité avec des recherches de sonorités et d'effets qui donnent la sensation d'écouter un autre instrument que le piano.

Mlle **Mary Pironnay** — dans son costume clair, avec un ruban dans les cheveux, elle semblait descendue d'un tableau de Greuze — a chanté cinq *Vieilles chansons françaises* recueillies par M. Vincent d'Indy. Recueillies ?... et commentées aussi, car, malgré sa discrétion, l'accompagnement ajouté est passablement expressif et même parfois insidieux. Dans l'une, l'interrogation « M'aimeras-tu toujours ? » est soulignée chaque fois d'une quinte augmentée singulièrement dubitative. Dans une autre, lorsque à l'amant qui l'interpelle dans sa tombe répond la fiancée morte : « J'ai de la terre plein la bouche », dit celle-ci, et ce subit et poignant réalisme fait frissonner encore davantage par les quelques accords dissonants qui le soulignent.

La partie de violon solo était tenue par M. Daniel Hermann, et celle de flûte par M. Paul Krauss. Un pareil ensemble et de pareilles séances font honneur à M. Bret. Un tel régal nous est malheureusement trop peu souvent servi à Nice.

***

Pendant ce temps, au dehors sévit *la Matchiche*, et aux théâtres municipaux la saison d'opéra italien. Nous avons déjà subi *Lucia de Lamermoor*, avec le texte original, la *Tosca*, la *Bohême*, etc., tantôt en italien, tantôt en français, et, ce qui est mieux, souvent dans les deux langues à la fois ! Le ténor Constantino (pas du tout apprécié à sa valeur — il ne hurle pas —) n'est pas encore accoutumé à notre idiome. Il chante alors tous ses rôles en

italien, pendant que les autres artistes s'expriment en français. Ne criez pas à la chienlit : Nice est le pays du carnaval.

Grâce à la venue de M. Delmas pour créer *William Rattcliff* (déjà disparu de l'affiche ; *Siberia*, mal joué, en est à la *quinzième* !), nous avons eu d'assez bonnes représentations de la *Walkyrie*. Mme Pacary s'est révélée une excellente Brunehilde. M. Imbart de la Tour, Siegmund, a eu de très beaux moments, et Mlle Mazarin a été une Sieglinde assez émue. Malheureusement les huit Walkyries chantaient si faux au dernier acte que M. Delmas, en les entendant, finissait presque par faire comme elles. Quant à l'orchestre, surmené, obligé d'aborder tous les jours une œuvre nouvelle, n'ayant qu'un nombre insuffisant de répétitions, il a fait ce qu'il a pu. La plupart des mouvements pris par le chef d'orchestre étaient trop rapides. Les violons s'entendaient à peine, et leurs traits difficiles n'étaient que des à peu près d'*à peu près*. On aurait vainemeut cherché devant le proscenium les six harpes et les couples de *tuben* prévus par Wagner. Ceux-ci, au 2e acte, au moment où Brunehilde apparaît à Siegmumd, jouaient, les uns à deux temps, et les autres à quatre ! L'effet était... pittoresque. Cela suffit pour gâter une soirée, comme un caillou rencontré dans un plat vous empêche d'achever votre assiette. Tout cela joint à des décors banaux, à des clairs de lune aveuglants, des toiles se rejoignant mal, laissant ainsi un espace vide entre deux parties d'un mont, enfin à un je ne sais quoi de provincial, des escaliers mal dissimulés dans les rochers, des feux de bengale enfantins, font moins regretter que l'on n'ait pas monté le *Crépuscule des Dieux*.

Un mot encore : la *Walkyrie* a été jouée quatre fois devant une salle comble. Il y a donc un public pour ce genre de musique. Le tout est de savoir et de *vouloir* l'attirer.

EDOUARD PERRIN.

COURRIER DE LONDRES.

Deux « biggest show on earth ».

L'hiver, à Londres, fleurissent les pantomimes. Qu'on ne s'y trompe pas : une pantomime anglaise n'est point muette ; elle résonne d'éclats de rire, de plaisanteries, d'allusions très actuelles, de chansons *up to date* reprises en chœur et suivies de danses ; ces sortes de pièces à grand spectacle ne s'apparentent nullement à de brefs actes parisiens, tels que celui, grec, où, sur de la musique de Jean Nouguès, Colette Willy mime et danse, Faune chèvre-et-garçon.

A Drury Lane triomphe la pantomime dans toute sa splendeur et sa puérilité. *Cinderella* s'y métamorphose suivant des rites immuables, en des décors parfaitement féeriques, j'entends « de contes de fées » qui semblent sortir des *Fairy tales* illustrés par Walter Crane. Il faut aimer cette naïveté délicate que complètent, sans la détériorer, toutes les ressources de la machinerie et de l'électricité modernes. Ah ! la mise en scène et les costumes de *Cinderella*, tout ce qu'ils évoquent de souvenirs d'enfance attendris ! O enluminures criardes et magnifiques ! Citrouille qui se transforme en carrosse et lézards en laquais, j'admire de vous voir ainsi réalisés devant mes yeux de vingt-huit ans. Je suis transporté d'une joie enfantine et immense, certainement je rêverai cette nuit du beau bal

princier et de la pantoufle de cristal. Je rajeunis à chaque tableau et, au prochain entr'acte, je vais dépenser au moins *four pence* à m'acheter des bonbons acidulés. Voici les finales apothéoses ; je reste pétrifié dans mon fauteuil, les yeux écarquillés, et le tonnerre (1) de Dieu tombant à mon côté ne me ferait pas tourner la tête. Les mots me manquent, positivement : « Oh ! mon vieux, c'que c'est chic ! » me paraît la seule formule appréciative, définitivement. Je m'y tiens.

... Fragson ténorise dans *Cinderella* avec son talent connu et des allures franco-anglaises *Whispers of Love*, *Mal de mer* et autres couplets adroits perpétrés, ainsi qu'une scène d'entente cordiale, très amusante, par Percival, le meilleur des... *Referees* ; Harry Randall, Walter Passmore et Arthur Williams se montrent d'une bouffonnerie aiguë, charmante, de même qu'un chat qui s'avère bien remarquable comédien ! Beaucoup de danseuses et de *chorus girls* entourent agréablement Miss Queenie Leighton et Miss Mary de Sousa, qui chantent simplement de la musique simple, Miss Polly Emery, qui veut bien s'enlaidir, Miss Mabel Robbins, exquise chasseresse.

*
* *

J'estime qu'on peut, sans exagération, considérer le *Nero* du His Majesty's Theatre comme une pantomime d'hiver. Voici l'empereur, ce comédien affolé d'effets, Agrippine et Poppée, ces reines de féerie, les *chorus girls* de la villa impériale, les cortèges héroïques et bruyants, et Britannicus, ce parfait « principal boy » dont Mr. Esmé Percy a su rendre la grâce éphébique, jambes nues sous la toge prétexte.

Sans crainte aussi, peut-on affirmer que la pièce a pour auteur Mr. Beerbohm Tree plus que Mr. Stephen Phillips, encore qu'on y déclame des vers de ce poète, que *Paolo* jugerait indignes de *Francesca* ; et l'on est trop occupé à découvrir la mise en scène pour prêter l'oreille à des mots. Donc, le prodigieux succès est dû : aux tableaux reconstitués avec tant d'art et de science par l'actor-manager, que ce soit la splendide orgie de Baiæ avec ses esclaves asiatiques et égyptiens portant des paons dressés, d'authentiques vases d'or, des lamproies vivantes dans des globes de cristal azuré, ou les chevaux blancs de l'entrée à Rome, ou l'impressionnant incendie de la Ville Eternelle que Néron excite de ses chants ; au talent et à la conviction de ces excellents artistes qui ont noms Mrs. Tree, Miss Constance Collier, Miss Dorothea Baird, Mr. Basil Gill, Mr. Fisher White, Mr. Robert Farquharson, Mr. Esmé Percy et Mr. Tree lui-même, Néron majestueux, fantasque et cabotin ; à la musique de scène de Mr. Coleridge Tailor, adroite, curieuse et bien sonnante (un entr'acte gracieux et expressif intitulé *Poppæa*, une *Marche triomphale*, la *Danse des esclaves* languide et la triste *Chanson* de Britannicus, particulièrement réussis) ; aux décors, effets de lumière et costumes arrangés par Mr. Percy Macquoid ; aux vers, enfin, qu'on n'entend guère, et à l'action qui n'existe pas de Mr. Stephen Phillips, auteur dramatique.

X.-Marcel Boulestin.

P. S. — Encore que le Saint James's hall soit en démolition, le nombre des concerts ne diminue point : d'innombrables solistes attirent dans des salles diverses d'innombrables personnes. Parmi les plus fêtés, M. Léon Delafosse, tout récemment, au Queen's hall obtint un succès flatteur aussi bien comme compositeur que comme virtuose, accompagné par *the London Symphony Orchestra*, sous la direction de Mr. Landon Ronald.

(1) Je sais bien, maintenant, que ce n'est pas le tonnerre qui tombe, mais la foudre.

COURRIER DE MANCHESTER

On a donné hier soir au Hallé Concert un des meilleurs programmes de la saison. *Dante* de Liszt occupait toute la seconde partie, et l'exécution a été aussi satisfaisante que possible. Comment se fait-il qu'on n'entende pas plus souvent les œuvres symphoniques de Liszt ? Quelle profondeur et quelle science ! Nous avons surtout goûté les admirables passages où les thèmes, tout d'abord introduits par les instruments à vent, sont repris par les violons et les harpes et traités avec une originalité sans artifice et sans prétention. L'élément vocal apporte un délassement inattendu après les tourments de l'enfer et l'angoisse du purgatoire.

Le concert avait commencé par une *Ouverture* de Chérubini jouée avec finesse et une grande précision de détails. — L'*Enchantement du Vendredi Saint*, dans *Parsifal*, fut un véritable enchantement, mais nous fit languir après des cuivres qui eussent rendu plus largement encore ce que Wagner incarné dans Richter a voulu leur faire dire.

Le soliste était M. Wilhelm **Backhaus**, l'enfant chéri de Manchester. Il a commencé par un *Concerto* de Bach pour piano. Sa technique n'est pas agaçante, — le jeu est de velours — cette technique est même si parfaite, qu'elle donne parfois l'illusion que celui qui la possède comprend ce qu'il interprète ; — pourtant sa compréhension de Bach laisse encore à désirer. Il joue trop Bach comme Mozart. C'est joli à entendre, mais non puissant. Un *Impromptu* de Schubert habilement disséqué avec les doigts et le cerveau, mais peu senti, puis un *Scherzo* de Chopin où les coudes, les cheveux (et ils ne manquent pas sur la tête de M. Backhaus, c'est une auréole d'or !) aidèrent à un succès délirant auquel nous ne contribuâmes point.

Nous étions cette semaine dans une délicieuse petite ville du pays de Galles, Bangor. Ce n'est pas un centre musical de professionnels musiciens, comme l'on dit ici, mais plusieurs membres de l'Université y sont passionnés de musique et le prouvent d'une façon fort intelligente. Ils avaient organisé une soirée consacrée aux œuvres d'**Elgar**. Ce compositeur ne nous est en général pas sympathique, mais il serait injuste de ne pas faire mention de ses œuvres vocales. Elles nous ont procuré de charmants instants. *The Snow* par exemple, autrement dit *la Neige*, trio pour deux soprani et contralto avec accompagnement de deux violons et piano, est du plus joli effet et a été délicieusement interprété. Trois autres chants en parties sont également très intéressants et mériteraient fort d'être entendus à Paris.

ELIZABETH D'IRVEL.

ÉCHOS

A l'Opéra-Comique. — M. Jean Périer, le noble et pur artiste à qui nous devons un Pelléas inoubliable, vient de nous être ravi, pour deux mois, par Monte-Carlo. Nous appelons, de tous nos vœux, son retour.

Au Trocadéro. — L'acoustique si défectueuse de cette salle va-t-elle enfin être améliorée ? On parle d'une Commission, qui à l'unanimité aurait décidé de donner suite à certaines expériences et de procéder à des essais, avec le concours très dévoué de M. Bourdais, architecte du monument. Voilà un écho de bon augure, dont nous souhaitons la confirmation.

A Monte-Carlo. — Nous nous faisons un plaisir de citer les lignes si fermes et si dignes de notre éminent confrère George Vanor (dans la *Presse* du 27 février) sur les mœurs spéciales de ce lieu célèbre que le directeur d'une revue soi-disant musicale qualifiait récemment de « paradis terrestre » :

Nous ajournons notre compte rendu des œuvres représentées à l'Opéra de Monte-Carlo par la raison que nous n'y avons pas encore assisté.

La dignité du critique musical nous semble incompatible avec l'acceptation des avantages offerts par la direction en échange d'un compte rendu.

Certaines années, nous avons vu MM. les représentants de la presse musicale parisienne logés, nourris, blanchis, recevant d'une main de l'argent pour jouer et de l'autre un article tout fait qu'ils expédiaient sans le lire à leur journal.

Certes, le fait de quitter un Paris boueux et noir d'Apaches pour des terres de lumière et d'azur n'offre rien de désobligeant en soi ; mais il faut accepter de dîner tous les soirs avec quelques confrères prostitués et toaster à un rasta en levant son verre de coco de Sedlitz, et puis signer une gerbe d'éloges que l'on n'aura pas tressée soi-même, risquer à la roulette de l'argent qui ne vous coûte rien, mais perdre les quelques louis plus honnêtes que l'on avait apportés ; il n'y a pas de quoi déshonorer sa signature.

Et quel orgueil peut éprouver un compositeur à relire dans les journaux des dithyrambes qui ont été rédigés par le caissier de la roulette ? Quelle vanité y goûteront des artistes au courant de tous ces truquages ? Et le public, croyez-vous qu'il ne voie pas l'accompagnement d'or monétaire à la mélodie de la louange lyrique ? Croyez-vous qu'il n'évalue pas le tarif des éloges et le prix à forfait de tous ces boniments ?

Qu'une maison de jeu commandite des journaux ou achète leur silence, c'est affaire au brelandier, cela ne concerne pas le critique musical. Mais ce qui intéresse toutes les personnes s'occupant de musique, c'est que la Coupe du roi de Thulé ne cède pas à la croupe du roi de Monaco, et c'est que le rateau obscène ne touche pas les cordes divines de la Lyre.

L'**Annuaire des Artistes** (20e année) est une publication d'un puissant intérêt pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre et à la musique, car il donne le répertoire de chaque théâtre, toutes les premières représentations avec la distribution des rôles, les noms de tous ceux qui composent l'administration théâtrale, les noms de tous les artistes lyriques et dramatiques.

L'*Annuaire des Artistes* (20e année) est, en outre, d'une utilité de premier ordre pour tous les *commerçants* dont l'industrie se rattache au théâtre et à la musique, car il donne la liste des abonnés de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique ; la liste et les adresses des compositeurs, chefs d'orchestre, organistes, maîtres de chapelle, professeurs de chant, d'instruments, par genre de professorat, auteurs, artistes lyriques et dramatiques, des chefs de musiques militaires et civiles, des amateurs artistes, des sociétés chorales, harmonies, fanfares, etc., etc., et cela, non seulement de Paris, mais de la province et de l'étranger.

L'*Annuaire des Artistes* (20e année) est, de plus, illustré et renferme plus de cinq cents portraits de notabilités artistiques, avec leurs biographies écrites dans une note très parisienne.

L'*Annuaire des Artistes* (20e année) contient enfin des renseignements généraux sur le ministère des Beaux-Arts, sur l'Institut, sur le Conservatoire de musique et ses succursales en province, sur les écoles de musique, etc., etc.

Il n'a pas fallu moins de vingt ans à M. E. Risacher, directeur-fonda-

teur, pour établir ce travail formidable, et la collection de ces dix-neuf années constitue positivement le *livre d'or* du théâtre et de la musique.

L'*Annuaire des Artistes* (20e année) est un superbe volume de 1.500 pages richement relié, format grand in-8o, dont la place est marquée dans la bibliothèque de ceux qui s'intéressent à la musique et au théâtre.

Envoi franco contre mandat-poste de 7 francs, adressé à M. Emile Risacher, 167, rue Montmartre, Paris.

Ecole des Hautes Études Sociales. — M. Louis Laloy, directeur du *Mercure musical*, fera, le 19 et le 26 mars, à 4 heures, deux conférences sur l'*Exotisme dans la musique moderne*. Le 29 mars, à 9 h., concert de musique moderne.

Concerts Barrau. — M. Wilhelm Backhaus, lauréat du concours Rubinstein de 1905, donnera deux concerts, hors série, le 19 mars à 9 h. et le 21 mars à 4 h.

Autriche-Hongrie. — On nous annonce d'Autriche-Hongrie l'arrivée prochaine à Paris, où il ne donnera que quelques concerts, du maître violoniste Kneisel, que toute la grande presse de Pologne, où il est actuellement acclamé et fêté, donne comme seul rival possible à Kubelik. Ces grands éloges, qui, nous assure-t-on, ne sont pas immérités, seront un attrait de plus pour son récital auquel les dilettanti ne manqueront pas, nous en sommes sûr, de se presser en grand nombre.

La Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, a donné, pendant le mois de février, une série de concerts dans le Midi de la France, notamment à Cannes, Nice, Grasse, Valence, etc. Partout où elle s'est fait entendre, le public et la presse ont été unanimes à reconnaître la perfection de l'orchestre et l'excellence des solistes : Mlle Mary Pironnay, dont la voix si fraîche et si pure fit merveille dans des airs de Bach et dans de vieilles chansons françaises, le pianiste Mothe-Lacroix, le violoniste Daniel Herrmann, le flûtiste Krauss.

Le concert du vendredi 21 marsaur a lieu avec le concours de Mme Wanda-Landowska, qui, pour permettre la comparaison entre les instruments anciens et modernes, se fera entendre tour à tour sur le clavecin, le pianoforte et le piano. Mlle Carlotta de Féo, cantatrice, et M. Joseph Bonnet, organiste, prendront part à la même séance.

Le samedi 31 mars, la Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, donnera à Versailles un grand concert avec orchestre.

M. J.-J. Nin donnera, le 21 mars, à 9 heures, salle Æolian, un concert d'œuvres de J.-S. Bach.

Au programme :

Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo ; — fragments des *Suites* ; — *Sarabande* avec 15 variations ; — *Invention* en *fa* majeur ; — *Sinfonia* en *fa* mineur ; — *Prélude et fugue* en *si* bémol mineur ; — *Fugue* no 1 de l'*Art de la Fugue* ; — *Fantaisie chromatique et fugue*, etc.

Cours Chevillard-Lamoureux. — Une fâcheuse série de grippes nous a privés de plusieurs intéressants numéros du programme du 24 février consacré aux compositeurs français et belges.

Notons les succès de Mlles Bouquet dans *Hérodiade*, Eriol dans la *Procession*, de Franck, Charpentier dans les strophes de *Roméo et Juliette*, de Berlioz.

Puis les auteurs accompagnant leurs œuvres furent acclamés, tels le maître Diemer, et Léon Moreau, ainsi que leurs excellentes interprètes Mlles Emma Grégoire et Elise Mayrargue. La charmante Mme Fernand Depas dut bisser l'air de *Manon*, qu'elle détailla de si exquise façon. Deux ravissants chœurs d'Arthur Coquard furent exécutés à la perfection sous la direction sobre et précise de M. Fr. Barrau ; le beau timbre de voix de Mlle Savard fut très goûté dans le solo.

Le triomphe de cette matinée fut sans contredit pour Mlle Gabrielle Notich, qui chanta d'une façon remarquable l'air de la Coupe du roi de Thulé de la *Damnation* ; voix fort belle, des mieux posées, musicalité intelligente et interprétation artistique et sobre. L'ovation faite à cette jeune artiste fut des plus méritées.

Des nombreux morceaux chantés par l'éminent professeur Mme Chevillard, nous avons surtout goûté une délicieuse mélodie de Marty, *au Matin*, et la spirituelle interprétation de la habanera de *Carmen*. Féliciter Mme Chevillard de son beau talent ne serait pour nous qu'une redite ; cette fois, comme toujours, elle nous tint sous le charme de son autorité musicale.

Elle fut accompagnée à la perfection par Mlle Bussière.

Des scènes d'opéra qui clôturaient ce programme, une seule put être exécutée : le duo de *Sigurd*, par Mlle Labarthe (déjà applaudie dans un air des *Béatitudes*) et M. Dulac, ténor à la fort belle voix. Mlle Labarthe nous semble particulièrement douée pour le théâtre, son talent vocal et ses attitudes très réussies furent fort appréciés, son excellent partenaire partagea son succès ; et la parfaite aisance de ces deux jeunes artistes, qui semblent des habitués des « planches », fait le plus grand honneur à l'intelligent enseignement de leur maître Mme Jane Arger.

Bravos aussi pour les dévouées accompagnatrices Mmes Raff et Bussière, qui se prodiguent en ces séances avec autant de modestie que de talent.

Le sottisier musical. — « Salle comble et très brillante assistance hier soir à l'Opéra-Comique. On y remarquait M. Siegfried Wagner, le fils du Maître de la tétralogie, qui donnait le signal des applaudissements. » — *Figaro* du 22 février 1906.

« Pour se hâter et courir plus que ses jambes vers des horizons multiples et changeants, il n'est que son inlassable pensée. » — L. Augé de Lassus, *Revue musicale* du 15 février 1906, page 90.

« Mais, pour être couvés plus longtemps, les oiseaux de haut vol et de beau ramage n'en prennent, le jour venu, que mieux leur envolée et leur essor. Il fut des âmes, il en est une surtout et qui demeure voisine et chère à celui-là dont le nom achève ces lignes, pour toujours croire au retour et à la rencontre de Saint-Saëns. » — L. Augé de Lassus, *Revue musicale*, 15 février 1906, p. 92.

« Mme Wanda Landowska est une survivance du XVIIe et du XVIIIe siècles. » — A. M., *Monde musical*, 1er mars 1906, p. 51.

« Quand nous aurons relaté ses récentes tournées en Angleterre, en Espagne, en Italie et en Belgique, toutes couronnées du plus vif succès, nous aurons montré l'aurore d'une carrière qui marque une renaissance dans l'art d'interpréter. » — A. M., *Monde musical*, 1er mars 1906, p. 51.

« Jamais il ne nous fut donné d'entendre un violoniste plus délicieux, plus parfait que M. Pablo Casals, qui se produisit au dernier des *Nouveaux Concerts*. Son succès fut énorme. » — *Monde musical*, 1er mars 1906, p. 64.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Les RR. PP. Bénédictins de Solesmes : *Paléographie musicale*, 68e et 69e livraison. Paris, A. Picard.

R. P. Dom Burge : *Examen des théories rythmiques de Dom Mocquereau*. Paris, Victor Lecoffre.

Frédéric Hellouin : *Le Noël musical français*. Paris, Joanin.

Lorenzo Parodi : *Le livre des Berceuses*. Milan, Giudici et Strada.

Camille Saint-Saëns : *Phaéton*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

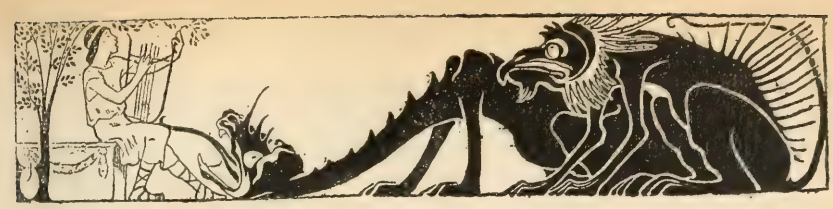
Camille Saint-Saëns : *Le Rouet d'Omphale*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

CALENDRIER DES CONCERTS.

15 *mars.*	Salle Erard.	**M. Busoni.**
—	Salle Pleyel.	**M. de Greef.**
—	Salle Æolian.	**M. Lulek.**
16 *mars.*	Salle Æolian.	**Quatuor Parent.**
17 *mars.*	Salle Erard.	**M. Lazare Lévy.**
19 *mars.*	Salle Erard.	**M. Busoni.**
—	Salle Pleyel.	**M. Debroux.**
—	Agriculteurs.	**M. Backhaus.**
20 *mars.*	Agriculteurs.	**Société philharmonique.**
21 *mars.*	Agriculteurs 4 h.	**M. Backhaus.**
—	Salle Æolian.	**M. J.-J. Nin.**
22 *mars.*	Salle Æolian.	**M. Lulek.**
23 *mars.*	Salle Pleyel.	**Mlle Labarthe.**
—	Salle Æolian.	**Quatuor Parent.**
25 *mars.*	Agriculteurs.	**Concerts Lefort.**
27 *mars.*	Agriculteurs.	**Philharmonique.**
28 *mars.*	Salle Erard.	**M. Busoni.**
29 *mars.*	Salle Erard.	**M. Duttenhofer.**
—	Salle Pleyel.	**Société des Compositeurs.**
—	Salle Æolian.	**M. Lulek.**
30 *mars.*	Salle Pleyel.	**Mme Landowska.**
31 *mars.*	Salle Erard.	**M. Magnus.**

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Nous avons examiné, l'un après l'autre, les arguments présentés par M. Riemann au bénéfice de son hypothèse, sans découvrir, où que ce soit, la moindre raison plausible impliquant l'éventuelle réalité d'une « résonance naturelle », constituée par la série de « sons inférieurs » imperceptibles, quoi qu'on fasse, en dépit de leur existence objective ou généralement quelconque. A mesure que nous avancions, au contraire, ce dont nous fûmes le plus « frappés », souvent jusqu'à quelque stupeur, c'est de devoir constater, à la fois, le néant des preuves annoncées et l'étrange mentalité trahie par une ratiocination tournant trop volontiers au parfait bafouillage. J'ai pris garde, en citant l'auteur, d'indiquer la page et l'endroit où chacun puisse vérifier l'invraisemblable exactitude de l'interprétation proposée, et, du moins partout où il offre quelque sens imaginable, j'ose ajouter que le texte de M. Riemann a plutôt gagné à la traduction que j'en donne en français. Notre langue, en effet, plus que toute autre analytique, se prête mal à l'équivoque. Sa souplesse exige une inexorable précision. On ne peut s'en servir sans effort que pour dire quelque chose, et quand on a quelque chose à dire qu'on conçoit nettement. L'allemand, avec ses préfixes mobiles et divers, ses combinaisons facultatives de plusieurs mots pour en former un seul, et parfois l'inventer, a conservé un peu de la raideur et de l'acciden-

(1) Voir la 1re année, nos 1, 3, 5, 7, 11 et 13, et la 2e année, no 1.

telle obscurité de certains idiomes agglutinants. Si quelques écrivains de génie en surent créer des chefs-d'œuvre, il reste un merveilleux instrument de verbiage ambigu, alambiqué ou vide, à la disposition des esprits adéquats. Transposée dans sa phraséologie flasque, la pensée de M. Riemann apparaît une équivoque opiniâtre ; elle se noie dans un délayage inconsistant d'expressions vagues, de termes passibles d'acceptions différentes, le tout enchevêtré au hasard d'assertions arbitraires, contradictoires ou baroques, enfilées à la queue leu leu. Quand on croit la saisir, dans la cuvette où trempe son incohérence, elle vous glisse entre les doigts comme un savon mouillé. La besogne est ardue, non moins certes qu'ingrate, de traduire ce fatras dans notre clair français.

Aussi n'est-on pas surpris de voir la même équivoque incohérente présider à l'exposition de son système, au cours des écrits successifs où M. Riemann s'évertua d'édifier, de soutenir ou de défendre sa théorie et ses idées. En 1891, nous l'avons retrouvé préoccupé, comme en 1875, d'établir « l'existence objective des sons inférieurs dans l'onde sonore », après n'en avoir voulu démontrer tout d'abord, — *Logique musicale*, — que « la réalité inconsciente dans notre représentation » et « l'importance dans notre sensation ». Entre temps, il avait manifesté des velléités évidemment moins ambitieuses, mais assez essentiellement différentes. Dans son ouvrage sur l'histoire de la notation musicale, — *Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878*, on rencontre un chapitre intitulé : « La transformation de la conception dans le sens du mineur et de la conception dans le sens du majeur. » Ce que M. Riemann, en son jargon opaque, dénomme *Auffassung in Mollsinne* — « conception dans le sens du mineur » — lui paraît légitimé par la pratique du *Messel* dans la musique arabe.

« Les auteurs, dit M. Riemann, entendent, par *Messel*, l'unité de mesure d'après quoi la longueur de corde du son grave de l'intervalle est mesurée ; cette unité de mesure est la longueur de corde du son aigu de l'intervalle. » (p. 78.) Il n'est pas nécessaire de relater ici tous les détails assez compliqués de cette théorie, pour montrer ce qu'en prétend tirer M. Riemann. Elle est basée sur la division d'une corde tendue (ou représentée par une ligne) en 12 parties égales. Admettons qu'une de ces parties soit la longueur de corde correspondant à un *mi* (1), le double ou 2 parties semblables constitueront la longueur de corde correspondant à l'octave inférieure, faisant 2 fois moins de vibrations, ou *mi* ($\frac{1}{2}$) ; le triple ou 3 parties semblables donneront la douzième inférieure faisant 3 fois moins de vibrations ou *la* ($\frac{1}{3}$) ; etc.

« C'est-à-dire, constate joyeusement M. Riemann (p. 78), les *sons inférieurs*, — par la série des multiples pour la longueur de corde, des sous-multiples pour le nombre de vibrations — du *mi* (1) au douzième ».

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
la	si♭	*Do*	*ré*	*mi*	*FA*♯	*la*	*Do*	*mi*	*la*	*mi*	*mi*
$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1

En effet, les voilà ; ce sont bien eux : saluons ! Et M. Riemann exulte d'en avoir enfin déniché quelque part la série, du moins jusqu'au douzième. Malheureusement, au risque de refroidir l'allégresse de M. Riemann, et quelque regret qu'on en ait, on est bien obligé d'observer que, pour former la série successive de ces « sons inférieurs », on les fabrique successivement l'un après l'autre en prenant chaque fois une corde de longueur différente. On en pourrait faire tout autant au moyen d'un piano ou d'une harpe accordés pour la circonstance, et cette opération, à coup sûr, serait malaisément comparable au phénomène de la « résonance naturelle », où une corde en vibration totale effectue spontanément des vibrations partielles concurrentes et produit, à soi seule, à la fois le son fondamental correspondant à sa longueur entière et la série de ses harmoniques *supérieurs*. En tant que « série opposée » à celle-ci, comme résonance naturelle inférieure, on ne voit guère quel avantage auraient acquis les « sons inférieurs » à ce qu'on les puisse réaliser artificiellement grâce à cet expédient volontaire. M. Riemann, du reste, se contente ici d'ergoter sur la « conception dans le sens du mineur », et semble avoir oublié, non seulement la nature et les définitions fournies par lui de la « série inférieure », principe et fondement de sa théorie, mais, même, jusqu'à ce dont il s'agit exclusivement dans l'espèce, à savoir : l'*harmonie* et sa « dualité essentielle » exprimée par la symétrie antagoniste des *accords* majeur et mineur. Car, dévidant l'écheveau de sa phrase cotonneuse, il continue : « Si cela doit déjà nous étonner, que la série des sons inférieurs constitue la base d'un système musical, comme, depuis Rameau, chez nous, la série des sons supérieurs, les autres résultats doivent encore plus nous surprendre » (p. 78).

La musique arabe étant demeurée et ayant toujours été *monodique*, l'étonnement de M. Riemann apparaît quelque peu naïf. A l'origine de tout *art* monodique ou homophone, on rencontre une division de la corde analogue, d'où dérivent les principes, sinon l'organisme tout entier du système, — ainsi

que je le montrerai ailleurs à propos de la musique grecque, — et cette division régulière oppose précisément un obstacle invincible au développement de l'harmonie, aussi longtemps que l'emploi systématique en est conservé dans l'art d'un peuple. Nous en reparlerons plus loin et à due place. Mais examinons d'abord comment, de théories d'un art *monodique*, compilées par un rédacteur persan du XIVe siècle, à une époque où l'harmonie naissait à peine dans le contrepoint de notre polyphonie occidentale, M. Riemann sait obtenir des « résultats » extraordinaires, pouvant se rapporter à quelque conception *harmonique* issue des combinaisons simultanées de l'art sonore. La réponse est de « l'extrême simplicité » qu'on finit par s'accoutumer d'admirer chez M. Riemann.

La traduction dont il se sert, et d'ailleurs l'unique existante, est celle que Kiesewetter et l'orientaliste von Hammer-Purgstall ont publiée en 1842 sous ce titre : *Die Musik der Araber*. M. Riemann y trouve, transposé d'une langue qu'il ignore, le terme « *consonance* » employé couramment, — mais avec la réserve ci-après, spécifiée dans une note au bas de la page 25 : « Les Orientaux, dans leur *musique*, ne connaissant pas *l'harmonie au sens de notre conception*, c'est-à-dire la simultanéité de deux, trois sons différents ou plus, il s'ensuit que, chez eux, on ne doit pas entendre les expressions *harmonique*, *consonant* ou *non consonant* dans l'acception usitée chez nous de *concordance* ou *accord*, de *dissonance* ou *discordance*, mais bien comme désignant, par rapport à un son donné, *une relation agréable ou désagréable à l'ouïe* provenant de la marche *consécutive* des sons successifs (1). »

La précaution est formelle et son énoncé d'une clarté la plus limpide. M. Riemann, néanmoins, non seulement se garde d'en citer le texte, mais n'en a cure. Il assimile avec sérénité les conclusions de Schirazi à celles de Helmholtz concernant « *la série des harmoniques consonants* », et se réjouit de ce « résultat surprenant » que, comme l'Allemand pour les « *harmoniques* supérieurs », l'Arabe ou Persan arrête, au « son inférieur 6, la série des *consonances* » (p. 79). A la vérité, dès la page suivante, M. Riemann a une autre stupéfaction en constatant, chez Schirazi, la « *dissonance* de la sixte majeure » ; mais ce nouveau « résultat » ne le démonte qu'un instant, et lui fournit justement l'occasion de rechercher, dans notre *polyphonie* occidentale à ses débuts, l'origine de l'admission, par les théoriciens, de la sixte majeure parmi les consonances, dont, après en avoir dénié le mérite authentique à Guido, il attribue

(1) Les mots soulignés le sont dans l'original.

le premier témoignage écrit à « Engelbert d'Admont au XIIIe siècle » (p. 80).

M. Riemann est d'une bonne foi évidente. L'équivoque apparaît chez lui, non pas certes un moyen, mais comme une sorte de fonction naturelle du cerveau. Les concepts s'y déforment spontanément, y marinent et s'y dissolvent, pour cristalliser peu à peu en arguments hétéroclites, desquels il use en toute sincère et imperturbable assurance. Ses « *Studien zur Geschichte der Notenschrift* » datent de 1878. Il a publié, en 1900, « *Les Eléments de l'Esthétique musicale* », traduits en français par M. G. Humbert (Alcan, 1906). On y lit à la page 146 : «... *En effet*, les Arabes *démontrent* la *consonance des intervalles* uniquement par *la série des harmoniques inférieurs*, échelle *naturelle* introduite par Zarlino dans la théorie occidentale, sous le nom de *divisione aritmetica...* » Et c'est ainsi que, après quelques années de gestation cranienne dans la matière grise de M. Riemann, une série de *douze* sons, produite *artificiellement* par la pratique du *Messel* en prenant chaque fois une corde de longueur différente, — et servant à exprimer la relation entre deux sons *successifs* dans un art *monodique*, — est devenue « *la* série des harmoniques inférieurs », (autrement dit « des *sons inférieurs* » objectivo-subjectifs de M. Riemann), une « échelle *naturelle* » servant à « *démontrer* la *consonance* des *intervalles* » à l'instar de Zarlino, lequel, en pleine floraison du XVIe siècle, édifiait la théorie d'un art *harmonique* et *polyphonique*.

Le procédé, comme on voit, se divulgue d'une « extrême simplicité », et son inconscience peut seule excuser la tranquille audace des affirmations candidement... erronées aux fins de conclusions tendancieuses. Celles-ci, pourtant, n'en demeurent pas moins incohérentes, en dépit du secours de l'équivoque. M. Riemann lit vite, comprend de travers ou pas du tout et jouit par-dessus le marché d'une mémoire labile. Comme le lièvre, il la perd en courant. Il sait bien où il veut aller et il y va par tous chemins, mais en route il oublie généralement d'où il est parti. Nous l'avons suivi pas à pas dans l'exposé des fondements de son système, dans le dédale de ses déductions et, même en admettant momentanément avec lui ses hypothèses les plus gratuitement téméraires, il nous est arrivé rarement, sinon pas une fois, de discerner quelque lien continu entre ses prémisses et ses conclusions. Bien mieux, des unes aux autres, il n'apparut le plus souvent pas le moindre rapport soupçonnable. En passant de l'examen des principes à celui de leur application théorique et pratique, le résultat est tout pareil. Un seul exemple suffira pour montrer l'éternelle équivoque et ses effets.

M. Riemann ne reconnaît « que trois fonctions tonales de l'harmonie : celles de tonique, de dominante et de sous-dominante », et il en établit comme suit le schéma des modes opposés *majeur* (ascendant) et *mineur* (descendant). Quoiqu'il néglige de le faire, — (on craint de s'expliquer pourquoi), — nous y distinguerons selon notre coutume les sons produits par *quintes* et ceux produits par *tierces* par des initiales *majuscules* ou *minuscules*.

On obtient ainsi — pour le *mode majeur*, dans la tonalité de *Do* :

Fa — la — Do — mi — Sol — si — Ré

où *Do* est le son *Prime* de l'accord *majeur* de tonique *Do — mi — Sol* ;

— et pour le *mode mineur*, dans le ton dit « relatif » :

si — Sol — mi — Do — la — Fa — ré

où *mi*, tierce majeure du *Do* précédent, est le son *Prime* de l'accord *mineur* de tonique *mi — Do — la*.

Ceci posé, reçu d'ailleurs et combiné de Hauptmann et de von Œttingen, si nous ouvrons le *Handbuch der Harmonielehre* de M. Riemann (1887), nous y rencontrons un nouveau chiffrage de son invention (p. 10 à 17), où les intervalles supérieurs ou *ascendants* du mode *majeur* sont désignés par des chiffres *arabes*, et les intervalles inférieurs ou *descendants* du mode *mineur*, par des chiffres *romains*. Ce chiffrage va de la *prime* (1, I) à la *dixième* (10, X), sans omettre la *septième* que l'auteur, conformément aux prémisses de sa théorie, qualifie « *naturelle* » (p. 13) et note 7 ou VII.

M. Riemann, au surplus, paraît persévérer dans cette voie, que lui-même a choisie, en étudiant, un peu plus loin, les « *accords de septième naturels* » (p. 65), dont le premier est ce qu'il nomme :

« *l'accord majeur de septième* » (*Durseptimenaccord*)

Sol — si — Ré — FA,

et où nous distinguons la 7e *FA* en l'écrivant en majuscules italiques.

« La forme correspondante dans le sens du mineur », continue M. Riemann, est :

« *l'accord mineur de septième* » (*Mollseptimenaccord*)

la — Fa — ré — SI.

Et M. Riemann a soin d'observer que, malgré les faibles différences dues au tempérament ou à la pratique, ces dissonances sont redevables de leur douceur à leur origine naturelle et correspondent respectivement aux sons 4, 5, 6 et 7 des résonances opposées « supérieure » et « inférieure ».

En abordant les accords de *neuvième*, M. Riemann réitère

une démonstration analogue (p. 78), pour établir par les sons 4, 5, 6, 7 et 9 l'extraction naturelle de
« *l'accord majeur de neuvième* » (*grosser Nonenaccord*)

Sol — si — Ré — FA — La.

Malheureusement il ajoute aussitôt : « L'ensemble des sons de cet accord de neuvième est, soit dit en passant, la réunion (*Zusammenklang*) de l'accord majeur de septième *Sol — si — Ré — FA* — et de l'accord mineur de septième *la — Fa — ré — SI.* »

Grâce à la représentation graphique des sons que nous avons adoptée pour en distinguer, au moins superficiellement, les fonctions de quinte, de tierce et de septième, la confusion saute aux yeux du premier coup. Hauptmann, Helmholtz et von Œttingen employaient une séméiographie plus complexe et plus exacte, encore que diverse, que M. Riemann ne pouvait ignorer et n'ignorait point, car, jadis, il en fit un usage éphémère. La mienne, tout incomplète et élémentaire qu'elle soit en réalité, l'eût prévenu immédiatement de son erreur. Pourquoi M. Riemann a-t-il renoncé volontairement à une sauvegarde de ce genre ? On a peur de le deviner trop aisément. Elle eût fait éclater dès l'abord et en tout endroit l'incohérence et l'inanité de son système.

Ici, cet accord de neuvième majeure sur dominante, composé des *sons supérieurs* 4, 5, 6, 7 et 9, pourrait être transcrit en vibrations réelles :

Sol (756) — *si* (945) — *Ré* (1134) — *FA* (1323) — *La* (1701), et ses quatre premiers sons formeraient bien, en effet, un « accord majeur de septième » dans la tonalité de *Do*, dont l'accord majeur de tonique serait *Do* (504) — *mi* (630) — *Sol* (756).

A partir de ce *mi* de 630 vibrations et dans le ton dit « relatif » dont l'accord de tonique mineur serait *mi* (630) — *Do* (504) — *la* (420), on obtiendrait, en continuant la série des *sons inférieurs* $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ et $\frac{1}{7}$, un « accord mineur de septième », qui, transposé à la même octave que l'accord de neuvième ci-dessus, s'énoncerait en vibrations réelles :

la (1680) — *Fa* (1344) — *ré* (1120) — *SI* (960).

Or, aucun des sons de cet accord ne coïncide avec ceux de celui que M. Riemann affirmait les renfermer dans son « *Zusammenklang* ». Sans doute, M. Riemann peut arguer que des différences de vibrations de $\frac{63}{64}$ ou $\frac{80}{81}$ sont imperceptibles dans la pratique, et même bien moindres que celles qui s'y produisent fatalement et sont tolérées par l'oreille. Mais quand M. Riemann déclare qu'un accord de 9e *naturelle* contient et réunit deux accords de 7e *naturelle* dont il vient d'établir l'origine et la

constitution à l'aide d'harmoniques *naturels* supérieurs ou « inférieurs », il ne s'agit plus de pratique ou de tempérament ; il s'agit de *théorie*.

Dès la préface de cette étude, j'ai cité cet avis de M. Riemann, extrait de ses *Preludien und Studien* : « Ce qui est, en tout cas, indiscutable, c'est qu'une combinaison sonore simultanée ou successive n'est concevable et ne peut être comprise que toujours et exclusivement *dans le sens* d'un intervalle naturel juste, et jamais d'un intervalle tempéré. Et il est notoire que l'emploi du tempérament dans la pratique musicale ne porte aucune atteinte à cette interprétation. » Or, dans l'exemple qui nous occupe, M. Riemann identifie en les confondant des sons faisant fonction de quinte, de tierce ou de septième *naturelles*, démontrées telles, ou conçues telles, à la même page et par lui-même — en 1887, à vrai dire, tandis que *Preludien und Studien* sont de 1895. Mais la profession de foi tardive apparaît trop évidemment surérogatoire de la part d'un théoricien qui veut baser tout son système sur le phénomène *naturel* d'une résonance inférieure dont il s'acharne à prouver l'existence objective ou autre.

La vérité, c'est qu'en l'espèce l'équivoque était indispensable à ce théoricien ; il en badigeonne la façade de son système, qui sans cet expédient ne ferait pas une minute illusion, même à son inventeur. Si M. Riemann a renoncé si vite à la représentation symbolique par quoi Hauptmann, Helmholtz et von Œttingen spécifiaient plus ou moins strictement la qualité des sons considérés, c'est peut-être pour en avoir obscurément perçu les inconvénients et redouté les conséquences. Rien qu'en faisant la distinction entre les seules quintes et tierces, et en confondant les septièmes avec la sous-dominante du majeur ou *Fa* et le son aigu *prime* de l'accord de dominante « inférieure » du mineur ou *si*, M. Riemann aurait dû remarquer que « l'accord majeur de neuvième » ainsi obtenu :

Sol-si-Ré-Fa-La,

ne réunit point en son ensemble sonore « l'accord majeur de septième » :

Sol-si-Ré-Fa,

et « l'accord mineur de septième » :

la-Fa-ré-si ;

puisque, dans ces accords, les sons *Ré* et *ré*, *La* et *la*, diffèrent à la fois d'intonation *et de fonction*.

M. Riemann a sans doute inconsciemment préféré esquiver ce contrôle perpétuel autant qu'incorruptible. En écrivant les noms des sons en caractères identiques, quels qu'en fussent le rapport d'intervalle *et la fonction subséquente*, en adoptant

un nouveau chiffrage aussi imprécis à cet égard que le chiffrage ancien et mécanique de la « basse générale », il n'était plus gêné pour transporter les spéculations de sa théorie dans la pratique ; — mais il y aboutit naturellement à un enseignement scolastique dont le principe inéluctable est *le tempérament.*

Certes, M. Riemann avait parfaitement le droit d'élaborer à son tour un « Traité d'harmonie pratique », d'inaugurer une terminologie et un chiffrage de son cru, et d'en confectionner des accords ou des exercices en négligeant les différences très faibles ou imperceptibles à l'oreille qui distinguent les sons produits par des rapports d'intervalle naturels d'une absolue exactitude. Assurément, il en avait le droit comme tout le monde. Mais, alors, à quoi bon ses « *sons inférieurs* », leur théorie préalable et nécessaire, leur existence objective ou quelconque ? Pourquoi se prévaloir d'un phénomène « naturel », invoquer ses lois, ses propriétés essentielles, ses éléments constitutifs et leurs rapports d'intervalle rigoureusement déterminés par une expression numérique — laquelle détermine non moins rigoureusement les *fonctions harmoniques* des sons correspondants ?

Tout cela ressemble trop à de la poudre aux yeux pour ne pas suggérer irrésistiblement un formidable *bluff*, s'il n'était beaucoup plus simple de penser que, ici comme ailleurs, M. Riemann une fois de plus, dans sa course empressée, a tout bonnement oublié son point de départ. M. Riemann, néanmoins, est peut-être excusable. L'équivoque est inhérente à son système, et si, dans l'analyse des œuvres de l'art musical, l'interprétation des combinaisons simultanées et successives apparaît déjà fort compliquée ou délicate au point de vue de la « résonance naturelle supérieure », l'intrusion des « sons inférieurs » ne fait que doubler la difficulté.

Mais l'équivoque est inhérente et obligatoire à tout système qui prétend légiférer à son gré le phénomène sonore, l'exploiter à sa guise, en prendre et en laisser, y choisir à sa convenance afin de justifier des préjugés, des postulats arbitraires, et d'en codifier les dogmes d'une théorie immuable et *définitive*, au mépris de l'évolution imperturbable et continue dont le passé nous offre le témoignage immémorial. C'est le cas de la théorie basée sur l'opposition des modes *majeur* et *mineur*, de quoi M. Riemann emprunta l'essentiel à Arthur von Œttingen.

La valeur éventuelle de ce qui, dans son œuvre, appartient en propre à M. Riemann, apparaîtra sans doute et surabondamment jugée par l'ahurissant acabit dont se révéla le dialecticien, l'expérimentateur ou l'érudit citant et utilisant ses sources. Il n'était peut-être pas inutile de divulguer le prix des arguments du plus prolixe avocat des « sons inférieurs », mais je

n'aurais certes pas aussi longuement commenté ce fastidieux salmigondis, si l'incroyable fécondité de l'auteur ne lui avait assuré peu à peu dans sa patrie une influence qui tend à se répandre chez nous pour y vulgariser, sous le couvert de leur spéciosité scientifique, les errements de von Œttingen. Nous examinerons plus loin le principe même de ce système, qui ne repose guère au fond que sur un jeu de chiffres. Auparavant toutefois, et puisque c'est à la *Schola* qu'il sévit avec tous ses dangers rendus plus redoutables par la sincère conviction et la haute probité artistique dont s'honore cet établissement, il ne semblera pas superflu de montrer jusqu'où l'illusion mathématique et la nécessité de l'équivoque peuvent entraîner des théoriciens d'intelligence avertie et sérieuse à l'égal de von Œttingen, et de cerveau manifestement plus limpide que M. Riemann. Le chapitre intitulé « *L'Harmonie* », dans le *Cours de Composition musicale* du maître Vincent d'Indy (Durand et fils, éditeurs), et rédigé par M. Auguste Sérieyx, nous en fournit un exemple frappant.

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.

PENSÉES D'AILLEURS

MUSIQUE PURE

La musique est un cadre.

Lorsqu'on va au concert, c'est comme si on s'asseyait devant un cadre dans lequel on aurait omis de mettre le tableau. La musique n'est pas pour elle-même ni par elle-même. Elle devrait nous accompagner dans la vie, ou plutôt nous devrions la vivre. Elle devrait moduler le rythme de nos mouvements, de nos respirations. Alors seulement elle serait nécessaire et agréable.

La musique n'est que la douce suivante du rythme, son vêtement irradescent, une de ses incarnations préférées par laquelle il se manifeste délicatement.

Mais il ne suffit pas d'entendre le mouvement, alors qu'on peut aussi le voir, et la vue seule n'est pas encore la musique complète. Il faut les deux côtés de l'arche qui par la juxtaposition de leurs poids harmonieux formeront l'ensemble juste dans son délicat équilibre : c'est la Danse qui est la vie complète de la musique.

. . . . . .

Au commencement était le chaos.

Le Rythme vint, et la matière se mit lentement en mouvement. Tout se leva en un mouvement de danse. Les volcans jetèrent leurs écharpes de fumée et les mondes tournèrent, les vents s'élancèrent en spirales, les atomes vibrèrent en d'harmonieux quadrilles, l'eau avança et recula gracieusement en des révérences éperdues, les plantes se balancèrent sur leurs pieds, les oiseaux sautillèrent en petits pas de pavane, l'éléphant se balança d'une jambe sur l'autre avec l'oscillement rythmé du pendule.

Et les enfants humains épousèrent à leur tour le rythme. Les Javanaises balancent leurs mains comme les arbres balancent leurs feuilles. Les filles des pays chauds glissent comme les serpents. Les enfants du froid ont les sauvages et lourds soulèvements de la danse de l'ours, les chutes de la matière rudi-

mentaire encore attachée au sol. Les filles de l'Occident s'entourent de nuages comme ceux qui drapent leurs climats. Les derviches ont les tournoiements inclinés de la rotation autour de l'axe. Les filles d'Ibérie bondissent frénétiques, la tête baissée puis rejetée en arrière, comme le font les jeunes taureaux aiguillonnés de banderilles. Les filles d'Orient tremblent de tout leur long comme le reflet des joncs dans l'eau moirée par le vent. Et les Grecs dansaient comme dansèrent les Dieux.

C'est par le rythme que s'élevèrent les Pyramides, c'est par la vibration que tombèrent les murs de Jéricho. De même qu'une note continue peut faire éclater un verre ou crouler un pont, il est vrai que le rythme seul est la puissance : force et douceur. Et la danse est sa terrestre amante. Puis la musique parla, et son souffle compléta la Trinité sublime : Rythme-père, Danse-principe féminin et musique-verbe.

Il faut que le rythme devienne pulsation, il lui faut la périodicité. Inutile de le varier sans répit avant que l'on ait pu s'accorder sur lui. De là, beauté de la danse qui épouse un rythme et s'exprime par lui de toutes les manières, enlacée de cette chaîne subtile, coulant sa souplesse à travers son régulier battement, et ne le quittant pour un autre que pour être de nouveau fidèle, soumise, abandonnée à celui-ci.

Il faut que le rythme entre dans le sang, dans les battements de notre cœur, que l'on respire sur lui, qu'il devienne l'accord de notre être, afin que nous connaissions son infinité et que nous le comprenions comme le comprend l'éléphant lorsqu'il se balance d'un côté, puis de l'autre, sans trêve. C'est le rythme qui nous apporte le message de l'infini, du temps et de l'espace.

Et voilà pourquoi la musique pure est peut-être la musique de danse. La musique dramatique, celle qu'on appelle expressive et qui suit de près la parole, perd son intérêt dès qu'elle est détachée de ce centre.

Et ils l'ont bien compris, eux, les grands, chez qui l'intime musicalité suivait son chemin, jamais esclave des circonstances, chez lesquels la musique est et sera toujours par elle-même. Ceux qui ont su peindre le mouvement et au fond desquels, même cachée sous les apparences, vibre la musique de danse éternelle, peut-être à leur insu, souvent invisible aux autres. Et c'est elle, la musique vraie, qui a passé dans leurs œuvres. La musique qui existe pour sa propre musicalité et qui, même motivée par des situations, actes ou pensées, reste elle-même et enveloppe l'œuvre comme un voile mouvant dont le fluidique charme ira porter sa caresse à tous les temps et à tous les peuples.

Et parmi leurs noms furent ceux-ci :

Mozart, aux échappées d'enfant génie, aimé des dieux ; Rossini, avec sa fougue irréprimable ; Mendelssohn, aux graciles envolées ; Schubert, duquel Wagner disait : « Il est comme une éponge ; lorsqu'on presse dessus, il sort de la musique » ; Beethoven, dans le Scherzo de l'*Eroica* et le Finale de la *Septième*, tumultueux débordement où son âme sauvage s'exprima enfin en un cri semblable à elle-même et en jubila farouchement ; Chopin, avec sa fougue désespérée, jeune roi entouré de splendeurs qui porte une profonde blessure au cœur ; Berlioz, aux touches fantasques ; Weber, ivre d'exubérance ; Lully, charmeur, et Gluck, au triste menuet tendre et poignant ; Wagner, aux lourds vautrements de dragon, au pénible et éternel travail des forges ; Schumann, instrument aveugle du rythme dominateur ; puis enfin le prestigieux Bizet, dont la musique en fête sait plaire, ce qui est, au bout du compte, la seule chose qui importe.

ARMANDE DE POLIGNAC.

MIETTES HISTORIQUES

UNE VOCATION FAUSSÉE.

Qui se souvient aujourd'hui d'Antony Lamotte, le compositeur de centaines de morceaux de musique de danse qui firent les beaux soirs du Bal Valentino, du Jardin Mabille et du Château des Fleurs sous le second Empire ? Cet artiste, qui eut son heure de célébrité comme chef d'orchestre dirigeant ses propres œuvres, n'était point destiné à terminer ses jours devant un pupitre de « meneur de danses ». Ancien élève de la maîtrise de Soissons, il avait fait, dans sa prime jeunesse, d'heureux essais de musique sacrée. « C'est dans cette voie qu'il eût voulu poursuivre sa carrière, disait le *Guetteur* de Saint-Quentin, en 1854; mais on ne s'étonnera pas qu'il s'en soit écarté, si l'on songe à la presque impossibilité de bâtir là, sans pierre d'attente, une fortune artistique. »

On vantait alors son instrumentation vigoureuse, sonore et pleine d'effets, ses mélodies originales et distinguées, titres qui recommandaient ses productions dansantes et leur assuraient un succès justement mérité. Le journaliste Souplet disait de lui : « Obligé de changer de route, M. Lamotte n'a pas tardé à percer la foule, et le sceptre de Musard a passé dans ses mains. Il trône dans la salle Valentino, à la tête d'un vaillant orchestre qui exécute admirablement ses œuvres. La vogue est acquise aux quadrilles, valses, polka, mazurka, redowa et à tous les morceaux qu'il édite. La vogue n'est pas toujours la mesure du talent ; mais, cette fois, elle nous paraît parfaitement justifiée, car M. Lamotte a donné à sa spécialité, jusque-là assez mince, un cachet d'originalité et de distinction remarquables. »

L'ancien auteur de musique sacrée venait de publier, pour piano et violon, *Les papillotes de M. Benoît* et *La fille du Proscrit* ; son quadrille à orchestre, *La chasse aux Cosaques*, faisait fureur, et sa valse de circonstance, *A minuit dans la mer Noire* — on était au lendemain du siège de Sébastopol, — était, paraît-il, « une véritable symphonie entraînante et passionnée. »

Mais Lamotte regrettait le passé. Mme Solange Mathé (1), qui collectionnait des autographes de musiciens, lui ayant demandé quelques lignes, il écrivit la curieuse lettre qu'on va lire et qui déborde d'amertume :

« Madame,

« En ajoutant à la missive que j'ai l'honneur de vous adresser, ces quelques lignes, un fragment de catalogue de mes œuvres, ainsi qu'un des nombreux articles de journaux que je possède, j'ai en vue surtout de me rendre plus digne devant vous de la place que vous voulez bien me réserver dans votre collection d'autographes, plutôt que de céder à un mouvement d'amour-propre mal placé.

« Etrange destinée que la mienne ! Elevé dès l'enfance dans la froide austérité des maîtrises et des séminaires jusqu'à ma philosophie inclusivement, que j'achevais à l'âge de dix-huit ans, n'étudiant, ne chantant que dans des livres religieux, formé de bonne heure et exclusivement à l'école de la musique sacrée des grands maîtres, passer ensuite quatre ans dans le classique professorat et les fonctions poétiques de maître d'études ; puis au bout de tout ce grave début qui me menait sans contredit en ligne directe vers la chapelle ou tout au moins la symphonie, aboutir à la salle de bal, à la polka et à la contre-danse, n'est-ce pas, Madame, vous l'avouerez avec moi, le plus étrange contraste, la plus imprévue des conclusions ? une de ces anomalies incompréhensibles enfin qui donnerait matière à rêver au philosophe, et au réformateur social un ample sujet de réflexions sur la direction vicieuse des vocations.

« J'ai la conviction inébranlable qu'avec de fortes et sérieuses études musicales, je serais à l'heure qu'il est, sans doute, l'un de nos auteurs lyriques en renom, et que j'aurais écrit des opéras aussi vite que j'écris des redowas et des schottischs, etc. Dieu en a décidé autrement. Arrivé à Paris comme tant d'autres, riche d'illusions, de cœur et de courage, j'espérais que mes titres d'ancien élève de maîtrise et de séminaire, joints à deux partitions de deux messes solennelles à grand orchestre, m'auraient facilité l'accès d'une église pour y tenir le bâton de maître de chapelle. Je fus cruellement désabusé à cet égard, et je trouvai dans la salle de bal ce que je demandais en vain à

(1) S'agit-il ici de la femme de Félix Mathé, l'homme politique, l'irréductible républicain désigné pour la déportation à Cayenne, en 1851, et qui, ayant heureusement échappé aux mains des proscripteurs, vécut à l'étranger jusqu'à l'amnistie de 1859 ? Cette Mme Mathé demeurait à Paris, 27, rue de Chevert.

l'église, c'est-à-dire un emploi et une position. Ce ne fut pas du reste sans mal : *pendant huit longues années*, je souffris dans l'ombre et la froide obscurité de ma mansarde d'artiste une exploitation inique de la part d'un homme qui sans la moindre notion des premiers élémens de l'art et sans avoir jamais émis une seule idée mélodique, y gagna néanmoins avec mes œuvres, qu'il signait effrontément, une réputation européenne et le fauteuil le plus brillant de chef d'orchestre des Bals de Paris, celui du Jardin Mabille et du Château des Fleurs, qu'il occupe encore aujourd'hui.

« Si trompée, comme tant d'autres, par cette auréole de réputation usurpée, fruit de mes veilles et de ma résignation, vous étiez dans l'intention de mettre dans votre collection d'autographes le nom du *maëstro Pilodo*, je vous en conjure, Madame, brûlez le mien plutôt que de le mettre auprès de celui de cet estimable exploiteur. Mes souffrances d'autrefois, ma réputation péniblement acquise, la justice et la vérité me font un devoir de vous demander cette grâce. Il y a là pour moi une de ces histoires intimes des douleurs cachées qui font époque dans la vie d'un homme, et qu'un artiste oublie encore moins que tout autre ; la fierté de l'exploité se révolterait à l'idée d'être mis au niveau d'un exploiteur inepte et incapable.

« L'histoire de ces iniquités est du reste aujourd'hui fort en vogue à Paris : n'ai-je pas vu *dans mon orchestre de bal*, *sous mes ordres et simples contrebassiers*, *deux maîtres de chapelle d'églises importantes de Paris?...* C'est le *nec plus ultra* de l'absurdité et le contrepoids de la bizarrerie de ma vocation artistique ! Ces deux admirables industriels vivaient de *l'autel le matin et du bal le soir*, suivant l'expression du poète, et ils continuent même à l'heure qu'il est leur spirituel et profane commerce. C'était bien la peine en vérité pour moi de porter toutes mes aspirations artistiques vers la noble profession des Palestrina et des Allegri, quand je devais, plusieurs années après, avoir *sous ma baguette de ménétrier*, avec la faculté de les renvoyer à ma fantaisie, deux adeptes de cet ordre musical, dont tout le mérite consistait à racler plus ou moins juste de la contrebasse !

« La vie est parfois une amère dérision..... Si le spirituel et méphistophélétique Berlioz avait connaissance de pareilles monstruosités musicales, je crois, Madame, qu'il lui en prendrait un rire homérique à ébranler tout l'olympe musical.

« Vous me pardonnerez, Madame, je vous en prie, tout ce verbiage inconséquent et d'une longueur démesurée. Ne m'avez-vous pas donné le droit d'être un peu expansif avec vous, en me demandant mon autographe ?

« Merci donc mille fois de cœur pour cette demande de votre part. Si je puis vous être agréable en quoi que ce soit dans ma spécialité musicale, à laquelle je suis maintenant *rivé* jusqu'à la fin de ma carrière, je me ferai un vrai plaisir de l'être à votre égard.

« Je joins à cette épître un second autographe, dans la crainte que ma petite lettre ne convienne pas à la dimension de votre recueil : ce dernier remplira moins de place.

« Agréez, je vous prie, Madame, mes salutations les plus distinguées,

« A. Lamotte (1).

« 108, rue Saint-Honoré, *Chef d'orchestre de Valentine.*

« *P. S.* — Cette lettre est écrite depuis six semaines. J'ai attendu, pour vous l'envoyer, la publication de *Fleur-de-Grenade* dont je vous prie d'agréer la dédicace avec les deux exemplaires ci-joints. (Paris, ce 12 octobre 1854.) »

On peut admettre qu'Antony Lamotte, s'il avait été servi par la chance, aurait pu se faire un nom dans la musique d'église vers laquelle le dirigeait sa première éducation. Visiblement tourmenté du désir de faire « grand », à la manière de Berlioz, il connaissait certainement les ouvrages et en particulier la Messe du fameux romantique dont M. Adolphe Boschot nous a si joliment conté l'histoire par le menu. — Lamotte dut souffrir profondément de se sentir condamné à faire danser ses contemporains, dans un lieu public où les filles dominaient. En dépit du succès que lui valaient ses quadrilles : *Benvenuto Cellini*, *Le gros péché*, *Le Mariage impérial*, *Les tables tournantes* ; ses valses : *Ophélia*, *Catarina Cornaro*, *Lénore* ; ses redowas : *La favorite de Mabille*, *Minette*, *La belle rêveuse* ; ses polkas : *La triomphale*, *Pomponette*, *Folies Asnières* ; ses schottischs : *Giroflé-Girofla*, *Les plaisirs parisiens*, *L'astre du soir* ; ses mazurkas : *Fleur de Mai*, *La princesse de Navarre*, *Dona Carmen*, il sentait bien qu'il ne reviendrait plus jamais à ses anciens rêves, que Valentino était trop loin des autels et que la voix des orgues était morte à jamais pour son cœur dévoyé.

(1) Antony Lamotte, aujourd'hui âgé de 87 ans, est pensionnaire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs depuis 1890.

LE THÉÂTRE DE CENSURE.

Cammaille (Saint-Aubin), acteur et auteur, né en 1770, mort vers 1830, était un type extrêmement original, un de ces singuliers esprits que la fièvre de la Révolution avait jetés dans les conceptions les plus inattendues. En 1797, — Cammaille avait joué avec un certain succès sur différents théâtres de Paris, et il avait publié plusieurs ouvrages révolutionnaires et mélodramatiques, — il adressait au Citoyen Ministre de l'Intérieur la lettre suivante :

« Citoyen Ministre,

« Le désir d'un Artiste est de jouir de son ouvrage. J'ai conçu le plan d'un *théâtre* de *censure*. Ci-joint le prospectus détaillé. Là se donnent des *Représentations d'essai* d'ouvrages destinés aux Français, aux Italiens, à Feydeau, à l'Opéra, etc., etc.

« Pour débuts d'Acteurs, de Compositeurs, de Musiciens, de Danseurs.

« On joue en Comité d'abonnés, — point d'annonce de la pièce, le Public n'en est instruit que lorsqu'il est dans la Salle. Des boêtes de censure sont placées dans le spectacle — des bulletins et des crayons y sont joints — dans chaque entr'acte les spectateurs écrivent leurs avis sur telle scène ou tel jeu, et les déposent dans les urnes censoriales : le lendemain les Auteurs ou Comédiens en prennent l'analise, et des Amateurs d'un goût éprouvé à l'exemple du *petit homme* du célèbre Préville les censureront peut-être dans les endroits où ils auront recueilli le plus d'applaudissemens.

« Les premiers artistes de la Capitale pourront y juger leurs Elèves, les accompagner de leurs talens, et même ressaisir sur leurs défauts quelques traits qui auraient pu leur échapper dans leurs leçons particulières.

« Les auteurs chers à la Nation pourront tenter quelques innovations inspirées par le génie, et enfin quelques jeunes auteurs pourront en y essayant leurs forces, mesurer leur distance ou leur rapprochement des Molière, des Regnard et des Dancour.

« Ainsi les chefs-d'œuvre arriveront plutôt au public, ainsi les pièces douteuses seront épurées, ainsi, et c'est là l'essentiel, les ouvrages défectueux seront anéantis.

« L'exécution de ce plan aura lieu incessamment, boulevard du Temple, théâtre de l'*Espérance*. — Elèves de la scène Française et Lyrique.

« Tous les gens de lettres m'engagent à offrir au public ce

nouvel établissement qu'ils croyent propre à revivifier l'art Dramatique, et à épurer le goût des lettres.

« J'ose vous prier, Citoyen Ministre, pour que le fruit de mes peines ne me soit point ravi, pour éviter le *sic vos non vobis* de Virgile, de vouloir me faire obtenir un BREVET D'INVENTION pour le THÉATRE DE CENSURE.

« Et en attendant de m'adresser un mot de réponse qui constate l'Epoque de la présente pétition,

« Agréez toute ma considération.

« CAMMAILLE SAINT-AUBIN,

« *homme de lettres, rue de Lille, n° 661.* »

24 ventôse an V.

Cette demande était accompagnée d'un prospectus dont je vais retracer ici les lignes principales :

« APPEL

« AU PUBLIC, AUX ARTISTES, AUX FOURNISSEURS.

« Me pousse-t-il au crime, ou veut-il m'arrêter ?

VOLTAIRE.

« Je suis, je veux rester honnête, et me voilà Directeur de Comédie. Le public va juger si j'ai rien oublié pour conserver ce titre.

« J'établis un spectacle, boulevard du Temple, que j'appelle :

« THÉATRE DE L'ESPÉRANCE.

« Elèves de la scène française et lyrique.

« MES MOYENS.

« Une propriété patrimoniale à Paris, division des marchés, des portioncules de terre dans le département de l'Yonne, des cautionnemens sûrs, un nom sans reproche, ma jeunesse, mon activité, ma haine contre les fripons, et mon antipathie pour les dettes.

« FOURNISSEURS.

« Aucun fournisseur en titre ; tout par soumission, chaque objet payé comptant après la perfection.

« COMÉDIENS.

« Des traitements fixes et éventuels.

« LE FIXE. — Payé partie comptant jour par jour avant de jouer, l'autre à la fin du mois.

« L'ÉVENTUEL. — Une représentation.

« Une part dans la moitié des bénéfices, et un cachet pour représentation extraordinaire. Ce qui porte le traitement total, recettes faibles, à 3.600 ; recettes ordinaires, de 6.000 à 8.000 fr. ; ainsi les Comédiens ne craignent pas un déficit que je couvre seul, ils ont un traitement assuré, indépendant de toute circonstance et courront la chance d'un bénéfice assez considérable.

« AUTEURS.

« Les honoraires fixes et éventuels.

« Les premiers toujours soldés ; — les autres seulement après les frais.

« THÉATRE.

« SPECTACLE JOURNALIER.

« Comédie, Vaudeville, Mélodrame, Pantomime et Ballets.

« SPECTACLE EXTRAORDINAIRE.

« Trois jours par décade, REPRÉSENTATION d'essay d'ouvrages destinés aux Français, aux Italiens, à Faydeau, à l'Opéra, etc.

(Le paragraphe suivant est la répétition d'un passage de la lettre-pétition.)

« Les premiers artistes de la capitale, les Molé, les Fleuri, les Monvel, les Contat, les Gavaudan, les Elleviou, les S. Aubin, les Juliette, les Rolandeaux, les Vestris, les Beaupré, les Miller, pourront y juger leurs élèves, etc. (voir la lettre).

« Les auteurs chers à la nation, les Collin, les Picard, les Cousin-Jacques, les Dumainant, les Marsollier, les Bouilli, les Duval, les Méhul, les Cherubini, les Gardel, les Cuvelier, les Loiasel, pourront tenter quelques innovations, etc. (voir la lettre).

« RÉFLEXIONS GÉNÉRALES.

« Le public aura à sa disposition des foyers agréables, des places commodes à un prix modéré ; — le ton du spectacle, la nature et la variété des pièces rassembleront les plaisirs des autres théâtres qu'il est destiné à vivifier.

« Des acteurs déjà reçus avec bienveillance, parmi lesquels on pourra compter les C. Isidor, Faure, Pompée, les Dames Julie-Diancourt, Douté, Talon, etc., etc., garantiront au public l'agrément des représentations.

« J'invite les Comédiens, les auteurs et tous les amis du théâtre à me faire passer leurs idées sur ce nouvel établissement ; les journalistes à en publier l'extrait et les Fournisseurs en tous genres à m'adresser leurs soumissions économiques dans la quinzaine, s'il est possible.

« Réussirai-je ? pas de *voitures brillantes*, de *chevaux fringans*, je suis *seul*, je marche avec mon *propre patrimoine*, ma dépense n'excédera jamais mon espoir, et j'espère avoir toujours le droit de signer

« L'ami des arts, l'homme sans reproche

« CAMMAILLE S. AUBIN.

« Rue de Lille, n° 661, à Paris. »

« *Nota.* — Il faut affranchir les lettres. »

Qu'advint-il de la pétition du citoyen Cammaille ?

Le requête du comédien-auteur, expédiée sur papier timbré à 25 centimes, aurait été légalisée le 26 ventôse ; mais elle porte l'annotation : *au carton*, qui ressemble fort à une formule d'enterrement. Le théâtre de l'Espérance ouvrit-il ses portes, le curieux essai de la censure publique fut-il tenté ? Royer n'en a rien dit dans son *Histoire du théâtre*, et je n'ai pas trouvé trace des spectacles promis.

L'idée de Cammaille n'en était pas moins originale et valait d'être enregistrée.

MARTIAL TENEO.

AU PAYS DES NEUVIÈMES

EN GUISE DE PRÉFACE.

Au pays des Neuvièmes règne un monarque sage et puissant, comme on en voit dans les vieux contes.

Thème, c'est son nom, est d'un naturel glorieux, aucune joie n'égale pour lui celle de se montrer en habits de parade aux yeux de son peuple émerveillé. L'amour du vêtement est la seule faiblesse de ce bon roi; non seulement il ne consent que très rarement, — et avec quel désespoir et quelle honte — à se parer deux fois du même, mais, lors des réjouissances populaires, il pousse un tel souci jusqu'à en revêtir successivement plusieurs, somptueux et divers. Son propre « moi » se transforme alors suivant le costume qu'il porte : tel qui vient de l'entendre discourir d'un ton aimable et enjoué, le retrouve peu après douloureux, contemplatif, ou noblement drapé dans sa majesté, ou encore, léger et sautillant comme un air à danser. Les sujets de Thème se font les complices de son inoffensive manie ; aussi tout ce qui touche à ce prince et à sa parure est-il l'objet de leur culte dont, nouvelles vestales, les Neuvièmes sont les prêtresses.

Si l'on considère que, malgré leur petit nombre, elles donnent leur nom à ce pays, on comprendra aisément toute l'importance des Neuvièmes. Ce sont en effet ces jeunes femmes, choisies parmi les plus belles, qui tissent et brodent les chatoyantes étoffes qui feront paraître Thème plus beau, plus jeune ou parfois aussi, hélas ! un peu ridicule. Mais quel que soit le résultat de leur travail, ce n'est point à elles seules que s'adressent les louanges ou le mépris ; car les Neuvièmes ne sont que d'habiles ouvrières. Elles ne savent point mélanger harmonieusement les couleurs, ni créer les formes nouvelles qui provoquent l'enthousiasme et les acclamations des foules.

Du reste, cette tâche n'est pas la leur, mais bien celle de quelques hommes aimés des dieux, qui, dans le silence des vastes salles ou dans quelque lointain pavillon isolé au milieu des bois, ont — auparavant — longuement pensé leur œuvre.

Jusqu'à ces temps derniers, ces hommes s'appuyaient sur des traditions que, d'âge en âge, ils se transmettaient presque intactes. C'était l'époque où, disséminées çà et là, les Neuvièmes ne remplissaient pas dans l'Etat les mêmes fonctions qu'aujourd'hui.

Or voici qu'un nouveau venu se présenta un jour au palais du roi. Il appela à lui toutes les Neuvièmes, leur indiqua une nouvelle méthode

de travail et, après quelques mois de fièvre laborieuse, l'on put admirer sur Thème le nouveau vêtement, merveilleux assemblage de teintes exquises et de riches tissus ingénieusement disposés. De l'ensemble se dégageait surtout une telle sensualité païenne que depuis, et bien qu'il ne soit pas originaire de l'antique Hellade, ce nouveau venu est connu sous le nom d'Achilleus Bussydès.

Mais, en raison même de son originalité, l'œuvre ne fut pas également admirée par tous : il y en eut qui férocement clamèrent leur indignation; d'autres plus raisonnables essayèrent de comprendre, et parmi ceux-là beaucoup y parvinrent. Quant à Thème, il était radieux. Il ne se dissimulait certes pas que la principale préoccupation d'Achilleus était la magnificence du costume et qu'il n'accordait point à lui-même, Thème, autant d'importance que ses devanciers. Néanmoins à se voir aussi somptueusement vêtu, sa vanité trouvait son compte et aussi sa superbe. Il pensait alors aux pauvres nippes dont parfois l'affublèrent certains, parmi lesquels, notamment, un Florentin dont les tentatives malheureuses l'avaient fait paraître plus loqueteux que le plus gueux chemineau de son royaume.

La joie de Thème, hélas ! fut de courte durée. L'innovation d'Achilleus avait fait éclore en quantité les imitateurs pour lesquels Thème ne compta plus, sembla ne plus exister. Dès lors l'humeur de ce prince s'altéra ; ses sujets prirent fait et cause, les uns pour lui, les autres pour les novateurs, en sorte que ce charmant pays des Neuvièmes est actuellement en proie à des polémiques violentes et à des troubles graves.

Pour nous qui nous bornons à relater impartialement ces faits, nous pensons toutefois que ceux-là ont raison qui veulent un Thème, mais un Thème royalement vêtu.

JEAN POUEIGH

(*A suivre.*)

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Miguel Llobet. — Au Conservatoire. — Concerts Colonne. — Société Nationale. — Société Philharmonique. — Société Bach. — J.-J. Nin. — F. Busoni. — École des Hautes Etudes Sociales. — E. Brunold. — Marie Hansen. — Gaston Revel. — Schola Cantorum. — Virtuoses.

J'apprends par la rumeur publique que M. **Backhaus**, lauréat du dernier concours Rubinstein, s'est montré excellent pianiste dans le concerto en *mi bémol* de Beethoven, et que M. Chevillard a battu tous les records de vitesse dans le finale de la *Symphonie* en *la*. Ces nouvelles me causent un sensible plaisir, mais ne me donnent aucun remords d'avoir été respirer la douce lumière dans un grand parc endormi, et de n'avoir eu pour concert que les croassements affairés des corbeaux occupés à faire leurs nids dans les grands arbres solennels, au bord de l'eau verdissante. J'entends encore la musique de la nature, celle des salles publiques et payantes me paraît une abomination, presque un crime. Passe pour le salon frais et silencieux où l'on écoute avec recueillement, comme en un temple. C'est là que j'ai entendu le guitariste **Miguel Llobet**, qui tire de son instrument tour à tour des mélodies attendries et de nerveux éclats de rire, des sonorités de violon, de mandolines lointaines, de harpes, de flûte ou de basson ; et rien n'est plus curieux ni plus émouvant que cette évocation de l'Espagne entière avec son ardeur emportée, coupée de brusques alanguissements, et ce goût secret de la douleur, cette saveur amère que l'on sent en ses plus fougueux élans de joie ; tout cela sort, aux sons de quelque vieille chanson catalane, de la grande caisse sonore où courent les doigts prestigieux de l'artiste, tandis que s'incline son grave et sévère profil. Grâces soient rendues au goût si intelligent et si pur de Mme la princesse de Cystria, pour nous avoir donné, par deux fois, ce délicat régal ; comme aussi pour les mélodies au charme discret d'Ernest Chausson et de Pierre de Bréville, que Mme Camille

Fourrier chante avec tant d'expression ; comme pour les romances de Moussorgsky, Balakiref et Rimsky-Korsakof, où l'on applaudit une jeune et intelligente chanteuse, Mlle Sonia Herma ; comme pour le chant arménien, d'une mélancolie poignante, où M. Moughounian est admirable. Et j'allais oublier les mélodies de M. Brunel, dont Mlle Foreau est la si digne interprète ! LOUIS LALOY.

Au *Conservatoire*, dimanche 11 mars, la 2e séance donnée par le *Quatuor Capet* obtenait un succès aussi marqué que la première, avec les XIIIe, XVe quatuors et la *Grande Fugue* de Beethoven. Comme la première fois, exécution de tous points remarquable, souple, homogène, expressive ; et pas de « battage », comme l'on fait souvent, mais un respect religieux de l'œuvre jouée et une sobriété de style à laquelle beaucoup devraient chercher à parvenir.

Dimanche dernier, 18 mars, 13e concert de la Société, sous la direction de M. Georges Marty. Rien d'intéressant, je veux dire de nouveau, sauf deux fragments symphoniques, extraits de la partition écrite pour l'*Absent* de M. Georges Mitchell par M. **F. Le Borne**. Ces fragments, le « Prélude » et le « Scherzo », sont intéressants. Le premier expose les principaux thèmes de l'ouvrage avec toute la logique et la clarté désirables, et ces thèmes sont assez différents d'allure pour ne pas nuire à l'intérêt de l'ensemble, surtout le premier exposé qui est très caractéristique.

La « Scherzo », est assez savoureux comme orchestration, transformant plusieurs des idées du Prélude et formant un tout pitoresque et coloré. Ces pièces ont été assez bien accueillies par le public.

Au programme, la 5e Symphonie de Mendelssohn, connue sous le nom de *la Réformation*, aussi connue que bien faite et bien « ratissée ». On a envie d'entendre un peu de Berlioz à la suite de cela, par exemple.

Après les fragments symphoniques de M. Le Borne venait le *Concerto* en *mi♭* pour piano et orchestre de Beethoven, exécuté par M. E.-M. Delaborde. Ce concerto, très connu et exécuté si souvent (il l'était le même jour au concert Chevillard), est le plus beau des concertos de piano de Beethoven, tant par la splendeur des thèmes que par le parti merveilleux qu'il tire de ceux-ci. M. Delaborde en donna une interprétation pleine de noblesse et de puissance.

Quant aux « pièces chorales » de Cl. Jannequin et G. Costeley, musiciens du XVIe siècle, pièces sans accompagnement, elles sont exquises et pleines de fraîcheur, et bien connues aussi, quoique ce fût leur première audition au Conservatoire. Quelle variété de rythmes, quelle fantaisie mélodique dans ces petites pièces, comme d'ailleurs dans toute la musique chorale du XVIe siècle !

Le concert se terminait par des fragments de *Manfred* de R. Schumann : Ouverture, Entr'acte, apparition de la fée des Alpes, hymne des Génies d'Arimane. Je suis obligé d'avouer que si Schumann est admirable, en considérant ses œuvres au point de vue expressif et au point de vue musical pur, il m'a toujours paru inférieur à l'orchestre. Est-ce parce que son orchestration est le plus souvent terne, grise et massive ? Je ne sais ; mais c'est l'effet qu'il me produit, et qu'il produit d'ailleurs à beaucoup d'autres.

Je m'en voudrais de ne pas signaler, en terminant, la souplesse et la discipline des chœurs ; leur exécution des pièces de Jannequin et Costeley fut un véritable enchantement. Louanges aussi à l'orchestre et sans réserves ! que ne ferait-il pas sous la direction d'un chef comme M. Georges Marty ?

C. DE MALARET.

Les *Concerts Colonne* du 11 et du 18 mars ne firent que confirmer les objections que je présentai dernièrement sur le programme des récents concerts. Le manque d'équilibre est leur moindre défaut, et la crainte de toute innovation semble emplir d'effroi le Comité tout entier. Mme Schumann-Heink, à qui le public avait fait, le dimanche précédent, un succès comme seuls les étrangers en obtiennent dans notre doux pays, avait été priée de chanter encore une fois. C'est là la version officielle que les communiqués redirent avec un ensemble touchant ; pour ma part, je suis persuadé qu'il était entendu qu'elle chanterait deux fois, et c'est pour cette raison que le changement de programme eut lieu. Les fragments wagnériens sur lesquels on comptait pour attirer le public furent, le matin du premier concert, supprimés et reportés au dimanche suivant. Excellent procédé, pour remplir les caisses de l'Association... artistique si l'on veut.

Or donc, Mme Schumann-Heink, étoile des Opéras de Berlin, de New-York, Waltraute et Erda de tradition, Carmen d'Outre-Rhin — ne pas croire pour cela qu'elle ressemble à Mlles Calvé ou de Nuovina, — devait chanter deux morceaux choisis de la *Tétralogie*. Jusque-là, en somme, rien de bien extraordinaire, en dehors du procédé ci-dessus exposé. Ajoutez à cela deux lieder de Schubert et un air de Mendelssohn, et vous aurez un programme également allemand et très peu moderne. Que fit M. Colonne ? Il trouva que l'art d'outre-Rhin n'était pas assez copieusement représenté, et il adjoignit à son progamme l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et la Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*. Sans vouloir dénigrer ces deux œuvres qui sont de purs chefs-d'œuvre, j'estime que, maintenant que les temps héroïques du wagnérisme sont passés, il convient de ne plus en faire les morceaux passe-partout des concerts symphoniques, où ils accompagnent l'entrée des retardataires ou la sortie des gens pressés avec accompagnement varié de petits bancs, grincements de portes et glapissements d'ouvreuses. Il est très possible que l'orchestre n'ait pas à répéter de tels morceaux, mais pour une association ARTISTIQUE, de telles raisons me paraissent déplacées. Quoi qu'il en soit, je vous dirai que, dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, M. Colonne est loin de s'avérer pour l'équilibre des sonorités et des motifs l'égal de Nikisch, que Mme Schumann-Heink chanta avec force et une articulation merveilleuse la *Toute-puissance* et *la Mort de la Jeune Fille* de Schubert, un froid air de *Paulus* de Mendelssohn et les deux récits d'Erda et de Waltraute, qui au concert manquent singulièrement d'attraits.

Au milieu de cette salade teutonne, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo fut goûtée avec une joie exquise, et les trois préludes extraits des *Girondins* de **M. Le Borne** n'obtinrent qu'un maigre succès. Peut-être le public fut-il à leur égard plus injuste qu'il n'eût dû. Une partie de ce demi-échec me semble provenir de la composition de ce numéro du concert. Devant trois préludes M. Colonne débuta par celui du IVe acte, suivi par celui du IIIe et terminé par celui du IIe. Félicitons-nous, il eût pu intercaler le prélude du IIe acte entre celui du IVe et celui du IIIe !

Le fait est d'autant plus regrettable que chacun de ces préludes a des intentions descriptives bien nettes et commandées par l'acte qu'ils exposent en raccourci. Or le IIe acte nous peint les horreurs de la *Terreur*, le IIIe la *Patrie* en danger et les enthousiasmes qui se déchaînent pour la sauver, et le IVe la *Mort* de Ducos, l'héroïque Girondin. Le raccourci tragique du drame eût donc été ainsi présenté de manière à intéresser le public ignorant d'une œuvre dont plusieurs de mes amis qui l'entendirent l'an dernier, à la création à Lyon, m'ont vanté la grande puissance scénique et l'heureux emploi de procédés bien propres à frapper la foule. Cette compréhension de l'objectivisme théâtral apparaît nettement dans les préludes où l'emploi des chants révolutionnaires très adroitement exposés et mêlés

aux motifs psychologiques du drame donne une impression très intense de vie et de passion. Le plus émouvant est certainement celui du IVe acte, où la *Marseillaise* transcrite en mineur et exposée, dans un mouvement de marche funèbre par les violoncelles, tandis que les flûtes et les clarinettes reprennent la phrase d'amour de Jean Ducos exposée dans le prélude du IIe acte par le cor anglais, donne une impression de grandeur tragique rendue encore plus intense par la plainte des violons en sourdine. Il ne reçut cependant pas l'accueil qu'il méritait. L'âme de la foule est changeante et perfide comme l'onde, mais surtout paresseuse.

Pressé probablement par les répétitions de la *Symphonie Domestique* de Richard Strauss, M. Colonne nous donne le 18 un concert de tout repos, n'exigeant que quelques raccords et dont toute nouveauté est soigneusement bannie. Le temps au dehors est délicieux, et, sans l'attrait de Viñes jouant les *Variations symphoniques* de Franck, bien des auditeurs auraient pris la clef des champs. Ceux qui sont venus, l'orchestre, et M. Colonne lui-même, sont d'ailleurs quelque peu somnolents. La *Fantastique* ne s'échauffe qu'à partir de la *Marche au Supplice* et c'est loin d'être l'enthousiasme d'antan. Le livre récent d'Adolphe Boschot, démolisseur de gloire patentée, ingénieux fouilleur de documents insoupçonnés, vient de porter le coup fatal à la légende de la folle passion aux changements de titulaires imprévus. On finit par ne voir dans la fameuse notice explicative qu'un attrape-nigauds bon pour les jours heureux du romantisme, et l'accueil fait à l'œuvre s'en ressent. D'ailleurs, selon l'habitude chère à notre caractère français qui ne fait pas les choses à demi, les enthousiasmes d'hier vont se changer en dénigrement aussi violent qu'injustifié, et le pauvre Berlioz va devenir la bête noire de ceux dont il fut l'idole. Ainsi va le monde, et la roche Tarpéienne est près du Capitole. La *Rapsodie norvégienne* de Lalo fut exquisement jouée, et l'orchestre sut mettre en relief les délicieuses broderies et les piquantes trouvailles d'orchestration dont elle est pleine. Musique vraiment française, pleine de clarté et d'élégance, elle allie la distinction de l'harmonisation au charme d'une instrumentation qui ne doit rien à personne et qui peut se comparer sans désavantage aucun aux pages les plus vantées de la musique russe. M. Frölich chanta avec un bel emportement un air d'*Elie* de Mendelssohn, plein de fierté et de noblesse bien protestantes, auquel il est difficile de faire un reproche précis, mais qui cependant ne laisse qu'un souvenir de froideur et d'ennui. La perfection de son talent nuisit beaucoup à Mendelssohn, type parfait de l'école scolastique allemande où une aimable facilité et une technique prodigieusement souple essayent de suppléer au génie. Cet excellent baryton fut également excellent dans les adieux de Wotan et l'*Incantation du Feu*, encore qu'à la manière allemande il attaque ses notes très légèrement en-dessous du ton pour s'élever graduellement à la hauteur requise. Néanmoins sa diction impeccable et sa voix puissante ainsi que sa parfaite compréhension des intentions wagnériennes lui valurent le plus mérité des succès.

J'ai gardé pour la fin la perle du concert. Dans chaque numéro de cette revue nous sommes obligés à tour de rôle de faire l'éloge de **Ricardo Viñes**, et certes ce nous est besogne plus agréable que facile : mots et métaphores commencent à manquer pour décrire la conscience artistique, la noble probité d'art et la technique impeccable que l'éminent pianiste met avec un noble désintéressement au service d'œuvres variées et de valeur parfois inégale, mais qu'il exécute avec le même souci de perfection absolue. Il perla les *Variations symphoniques* de Franck avec un brio exempt de tout cabotinage et sut laisser au piano son rôle de membre de l'orchestre, tout en mettant en relief, quand besoin en était, les transformations rythmiques auxquelles se complut le père Franck. Par contre, il sut as-

souplir et laisser dans la demi-teinte les arpèges peu intéressants qui se trouvent vers le milieu de l'œuvre et dont le rôle est loin d'être capital. Ce fut aussi parfait qu'on pouvait le souhaiter, et de nombreux rappels témoignèrent à Viñes combien le public du Châtelet avait goûté de plaisir à l'entendre et en aurait encore si M. Colonne voulait bien l'engager pour de nouvelles auditions. CH. CHAMBELLAN.

La *Société Nationale* donnait, samedi 17 mars, son concert à la *Schola Cantorum*. Nombreux public venu pour applaudir des œuvres non moins nombreuses.

Trois numéros confiés au grand orgue, c'est beaucoup, semble-t-il, pour une séance. Aussi bien l'orgue n'est pas à sa place dans un concert, pas plus en soliste que joint à l'orchestre.

Je sais bien que Bach et Händel, pour ne citer que deux noms, ont souvent réuni l'orgue et son rival ; mais ces derniers n'avaient pas, loin de là, la même puissance qu'aujourd'hui où tous les deux disposent d'une diversité de timbres et d'une sonorité qui iront très probablement en progressant. Les joindre me paraît nuire à la libre expression de l'un et de l'autre par le trop de sonorité obtenue, précisément ; les faire dialoguer leur est encore plus nuisible, la nervosité de l'orchestre contrastant par trop avec la calme grandeur de l'orgue.

Mais c'est nuire davantage à ce dernier que de le faire sortir de ce calme en voulant lui faire tout exprimer : il devient alors une sorte de caricature de l'orchestre. Au lieu de cela, la faculté que, seul, il a de prolonger les sons indéfiniment, tout en lui conférant une incomparable puissance sonore, permet que lui seul fasse naître l'idée de l'Eternel, de l'Infini, partant l'idée religieuse ; c'est bien l'instrument mystique destiné à « servir » la majesté d'un culte.

La preuve en est que les plus admirables entre toutes les pages de sa littérature ont été écrites par des hommes qui, eux-mêmes, « servaient », pour employer le mot de *Parsifal* ; Bach et Franck ne sont-ils pas de ce que j'avance les témoins irrécusables, et non les seuls ?

A côté de ceux-là, combien d'autres, voulant écrire pour l'orgue, se sont efforcés à être religieux et malgré leurs efforts n'ont pu y parvenir, faute de sincérité ! Ils sont arrivés à une religiosité apparente qui n'est que simple sensualité, ou bien leurs œuvres ne sont que de ternes pastiches le plus souvent.

Je ne veux pas dire par tout ce qui précède que l'on ne devrait écrire pour l'orgue que de la musique religieuse ; combien peu, en effet, seraient capables de cela ? Mais il y aurait, me semble-t-il, lieu, traitant l'orgue comme un orchestre « très spécial », de faire des recherches intéressantes du côté de l'écriture et du style en les transformant complètement.

M. A. **Philipp** dans *Prélude et Fugue*, M. Pierre **Kunc** dans sa *Suite* en trois parties et M. J. **Ermend Bonnal** dans *Paysage landais* et *Reflets solaires* ne transforment rien du tout, ce qui ne les empêche point d'avoir écrit — et bien écrit — des choses intéressantes. Par exemple, je me demande pourquoi M. Kunc a mis comme titre au n° 1 de sa *Suite*: *Grande prière symphonique*. Un titre suggère bien des choses à l'auditeur et le met souvent dans un état d'esprit susceptible de lui faire mieux saisir les intentions de l'auteur : c'est tout un petit programme condensé. Il faut donc qu'il corresponde au sens de l'œuvre, ou bien ce n'est qu'une étiquette inutile. C'est, ce me semble, le cas du titre porté par la 1re partie de la *Suite* en question, laquelle partie ressemble à une prière comme *Parsifal* au *Barbier de Séville*. Cela n'empêche pas, je le répète, l'œuvre de M. Kunc d'être intéressante, surtout dans ce premier mouvement.

Je viens de dire que M. Bonnal, pas plus que M. Kunc, n'avait rien transformé du tout, je reviens sur ce que j'ai dit. Est-ce suggestion causée par le titre, j'ai cru voir dans *Reflets solaires* des intentions impressionnistes qui, par moment, m'ont paru très transparentes. Que l'auteur me pardonne si c'est faux ! Il arrive si souvent que l'on croit voir dans la musique des choses auxquelles l'auteur n'avait pas songé ! parfois même on voit juste le contraire de ce qu'il y avait mis.

Après deux charmantes mélodies : « Le ciel en nuit s'est déplié... » et « Automne », inspirées à Mlle **Debrie** par des poèmes de Verhaeren, mélodies chantées avec toute la souplesse désirable par Mlle Jane Bernardel, M. Miguel **Llobet**, le guitariste, est venu stupéfier le public en jouant *Granada* (sérénade) d'Albeniz, *Jota*, de Tarrega, et, entre ces deux pièces, deux chansons populaires catalanes délicatement harmonisées par lui-même.

Dans ces diverses pièces, M. Llobet fait preuve d'une virtuosité tout à fait extraordinaire sur son instrument ; mais, ce qui est surtout merveilleux, c'est le parti qu'il tire de la guitare au point de vue de la sonorité. Je ne pense pas qu'avant lui on ait, sur cet instrument, obtenu une pareille pureté de son, une telle diversité de timbres. C'est tout simplement prodigieux. La guitare est bien, entre ses mains, un instrument comme les autres, à ressources multiples, quoique différentes ; et il est regrettable qu'elle n'ait pas sa littérature. Il est vrai qu'elle ne pouvait pas l'avoir, car les guitaristes semblables manquaient ; mais M. Llobet en provoquera certainement l'éclosion. Je le lui souhaite sincèrement.

Inutile de dire que le public l'obligea à ajouter un numéro à son programme.

Après cela, M. **Ricardo Viñes** joua les *Tableaux d'une Exposition* (1874) de Moussorgsky. Malgré son exécution superbe, je ne pus m'intéresser à cette œuvre que je trouve peu (si peu !) colorée, au pittoresque et à l'humour si conventionnels, et inexpressive ; combien différente en cela des œuvres de la même école !

M. Viñes avait donné au commencement du concert deux pièces pour piano de M. **Henry Février**, *Nocturne*, délicatement ciselé, et une élégante *Valse-Caprice* (hum !). Je ne dirai pas comment M. Viñes a exécuté ces œuvres : on a épuisé à son sujet les épithètes et formules laudatives. Je me bornerai à dire que je l'admire sans restriction et sincèrement.

Après ces diverses œuvres, venait, clôturant le concert, l'intéressant *Prélude et Fugue* de M. A. Philipp pour orgue. J'en ai déjà parlé, aussi terminerai-je en louant son interprète, M. G. Ibos, qui fut plus qu'à la hauteur de sa tâche, imitant en cela MM. G. Jacob et J. Bonnet qui avaient joué, le premier, la *Suite* de M. Kunc, le second les deux pièces de M. J. Ermend Bonnal.

C. de Malaret.

Les programmes de la *Société Philharmonique* s'exécutent rarement tels qu'ils ont été annoncés. Toutefois, les changements n'affectent d'ordinaire que les œuvres, et il n'arrive pour ainsi dire jamais que les principaux interprètes fassent défaut. Ce fut pourtant le cas du concert donné le 6 mars. Le quatuor Rosé, qui devait, paraît-il, s'y faire entendre, fut remplacé, au dernier moment, par le quatuor Geloso. MM. Geloso, Monteux, Bloch et Tergis, quoique non attendus, reçurent du public le meilleur accueil. Pour ma part, je ne puis que louer leur parfait ensemble et la belle fougue qu'ils déployèrent dans le *quatuor à cordes* de César Franck et dans le quatuor *en la mineur* de Schumann. Dans des mélodies d'époques différentes, de

Händel à Grieg, mais toutes choisies avec un goût très sûr, Mlle Gaétane Vicq nous tint sous le charme de sa voix souple et claire. Et cela nous changea fort heureusement de certaines cantatrices étranges, peut-être parce qu'étrangères.

Le 13 j'ai vivement regretté de ne pouvoir entendre Mme Culp Merten et le quatuor Zimmer de Bruxelles. Mais, par contre, le quatuor Tchèque, au concert du 20 mars, m'a fait un bien grand plaisir dans le quatuor en *ré mineur* de Mozart. On sent très bien que ces artistes ont avec cette musique des affinités de race et de caractère ; c'est pourquoi ils la rendent avec une émotion aussi pieuse et un art aussi délicat. Il faut féliciter Mlle Lindsay, de l'Opéra — comme tout à l'heure Mlle Gaétane Vicq, — de l'heureux éclectisme qui guida son choix . Pergolèse, Bach, Mozart, voilà pour la musique ancienne ; Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, voilà pour notre école française actuelle ; saluons, messieurs !... La belle voix chaude de Mlle Lindsay lui valut un succès très grand et très mérité.

Très curieuse, en vérité, la cantate burlesque : *Nous avons un nouveau gouvernement*, dont la **Société J.-S. Bach** nous faisait entendre des fragments à son concert du 14 mars. Cette cantate fut écrite par Bach sur un scénario qui peut se résumer ainsi : le nouveau seigneur vient prendre possession de son domaine, et les manants qui en dépendent lui souhaitent la bienvenue par des compliments plus ou moins saugrenus, certains même d'un goût discutable. N'importe. Cette œuvre, qui fut chantée avec beaucoup de goût par Mlle Mary Pironnay et M. Monys, est agréable à entendre, car, à l'encontre de beaucoup d'autres du grand cantor, les parties qui la composent — du moins celles entendues l'autre soir — sont assez courtes et d'un contraste nettement accusé. Le 5e *Concerto Brandebourgeois* pour piano, flûte et violon, et la cantate *Garde en mémoire Jésus-Christ*, complétaient le programme de cet intéressant concert.

JEAN POUEIGH.

Le 21 mars, au concert d'orgue et de musique de chambre, M. **Joseph Bonnet** joue avec une belle simplicité le *Prélude et fugue* en *ré* majeur, la *Sonate* en *ré* mineur et le *Prélude et fugue* en *sol* majeur. Mme **Wanda Landowska** donne au *Concerto italien* les sonorités chaudes du clavecin qui lui sont dues, et combien cet instrument, avec ses deux claviers et ses jeux variés, sait, mieux que le pianomoderne, mettre à sa juste place chaque détail d'une œuvre polyphonique ! L'interprétation de Mme Landowska est avant tout pittoresque, mais ne se prive ni de l'émotion ni de la grandeur : témoin l'*andante* du *Concerto italien*, où la pureté des lignes fut admirable. J'ai moins goûté le pianoforte dans la *Suite française* en *mi* majeur : on dirait d'un piano un peu faux, dont les cordes sont mal tendues et dont la pédale ne marche pas. La *Suite anglaise* en *mi mineur*, sur un bon et honnête géant de Pleyel, a été un étincellement de rythme et de vie. De temps à autre seulement, un accent trop fort et trop brusque pour mon goût : mais mon goût est peut-être mauvais, et trop académique encore. Je ne sais.

LOUIS LALOY.

A la salle Æolian, M. **J.-Joachim Nin** nous conviait le 21 mars à la seconde des douze auditions qu'il consacre à « l'étude des formes musicales au piano, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours ». Rien que du Bach au programme, mais du Bach écrit pour clavecin. Ces pièces, moins connues que la musique pour orgue, présentent pourtant un très réel intérêt ; notam-

ment : la *Fugue à l'imitation du cornet de postillon*, la *Sarabande* avec quinze variations et les *Suites*. M. Nin joue le Bach comme il doit, du moins à mon avis, être joué : avec une certaine rigueur dans le rythme et la mesure qui convient bien à cette musique sévèrement belle. La qualité de son de M. Nin est tout à fait jolie, et son attaque toujours nette ; aussi fut-il chaleureusement applaudi par un public qui se rendait compte de tout ce que sa tentative présente de véritablement artistique, tentative qui mérite d'être très vivement encouragée.

JEAN POUEIGH.

Parmi les virtuoses de tout pays qui nous visitent en ce moment, il faut mettre hors de page M. **Ferruccio Busoni**, le sur-homme du piano. A son talent de pianiste, qui défie de loin toute comparaison, il joint d'autres mérites : compositeur honorable, c'est un « transcripteur » de premier ordre. Ses arrangements de pièces d'orgue de Bach, pour le piano, sont d'une ingéniosité merveilleuse et ont enrichi, même après Liszt, le domaine du clavier, sans être — notez cette rare abnégation de virtuose — d'une difficulté inabordable. Devenu par surcroît chef d'orchestre, M. Ferruccio Busoni, avec un dévouement dont nous devons lui être reconnaissant, propage en Allemagne les œuvres de notre école française moderne, de César Franck à M. Magnard.

Le premier récital donné à la *salle Erard*, le 19 mars, par ce rare artiste, était consacré à Chopin et Liszt : des pages les plus célèbres et qu'on pouvait croire les mieux connues, de ces deux maîtres, l'art magique de M. Busoni tire des secrets nouveaux. L'agilité de ses doigts dépasse l'imagination ; mais, plus musicien encore que virtuose, M. Busoni ne se borne pas à en faire montre par des traits ou autres *passages*, exécutés avec une rapidité, une audace et une précision inouïes. Ce qu'il y a chez lui de plus étonnant, c'est la souplesse du toucher, et la *registration* du piano. Il sait nuancer à l'infini les notes simultanées : grâce à lui — et au superbe instrument dont il disposait, — une étude ou un nocturne de Chopin prennent un relief musical d'une netteté et d'une délicatesse précieuses ; par lui le piano de Liszt redevient un véritable orchestre où se combinent des masses sonores distinctes et indépendantes. Dans l'exquise Barcarolle, dans le Nocturne en *mi* bémol (*op.* 55, n° 2), dans la Polonaise en *la* bémol, dans les études en *sol* dièse mineur et *ut* majeur de Chopin, dans l'héroïque *Mazeppa*, dans la *Campanella* de Liszt, dans la fantaisie si divertissante sur le *Songe* de Mendelssohn, M. Busoni a réalisé quelque chose comme l'absolu de Platon : la perfection belle et intelligente, qui domine la matière.

Si, la prochaine fois que M. Busoni jouera chez Erard, on ne fait pas queue depuis l'église Saint-Eustache jusqu'à celle des Petits-Pères, je croirai qu'il n'y a plus personne à Paris pour aimer l'art du piano.

JEAN CHANTAVOINE.

Ecole des Hautes Études Sociales. — La soirée du 15 mars était consacrée par M. Quittard, assisté de Mme **Landowska** et de Mlle **Babaïan**, à la musique de luth au début du XVIIe siècle français. Et cette séance fut pour beaucoup d'entre nous une véritable révélation. L'érudition précise du conférencier, le jeu divin du clavecin et le charme d'une voix dramatique nous ont appris qu'il existait en France une musique délicate et raffinée entre le XVIe siècle polyphonique et l'opéra de Lully. Seuls quelques membres de la Société internationale de musique n'ont pas été surpris ; ils avaient entendu l'année passée des airs de cour chantés par M. Scholander en s'accompagnant sur le luth, et cette année la lecture de M. Ecorcheville sur ce même sujet. Malgré ces précédents, l'Ecole des Hautes Études et M. Quittard peuvent

être considérés comme les premiers qui ont présenté nos vieux « luthériens » au grand public des dilettantes français. Nous reviendrons un jour sur ces questions mal connues. Les origines de notre musique instrumentale méritent mieux qu'un simple compte rendu.

JEAN LEROUX.

Il nous a été donné, la semaine dernière, d'entendre M. Paul-E. **Brunold** dans un *récital* qu'il donnait à la salle Erard. Chacun sait que le *récital*, jugé parfois un peu austère par les profanes, est du moins le vrai moyen, pour un artiste de premier plan, de se manifester complètement. Tout d'abord, il suffit à donner la preuve indéniable d'une mémoire et d'une technique supérieures.

A ces qualités fondamentales, M. Brunold joint un charme discret, une chaleur communicative, quoique toujours maintenue dans les limites du goût le plus délicat, qui font de lui un artiste de la plus réelle valeur, chez lequel il faut encore louer la simplicité, la dignité de l'attitude, qui sont en harmonie avec son style élevé, comme les déhanchements de certains, avec leurs accents excessifs et vulgaires. Weber, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, ont été tour à tour interprétés par M Brunold avec un égal bonheur. Vers la fin du programme figurait une *Barcarolle*, gracieuse composition du brillant virtuose, à laquelle son nombreux auditoire, aussi choisi qu'enthousiaste, a fait le meilleur accueil.

A. B.

Le 21 mars, chez Pleyel, Mlle **Hanna Marie Hansen**, la jeune pianiste norvégienne, a exécuté, avec un très vif succès, un programme fort intéressant et merveilleusement équilibré où figuraient des œuvres de Bach, Rameau, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Fauré; on a particulièrement applaudi une admirable interprétation de la *Fantaisie*, op. 17, de Schumann, où firent à la fois merveille la sobriété parfaite et l'intense émotion de son jeu.

Par une coquetterie que nous déplorons amèrement, Mlle Hansen n'avait fait figurer au programme aucune œuvre de ses compatriotes. Sans insister pour Grieg, Sinding et Svendsen, il nous eût été si agréable pourtant de lui entendre révéler à son nombreux public quelqu'une des productions si intéressantes et si peu connues de la jeune école norvégienne, des Sigurd Lie, Elling, Halvorsen, Ole Olsen, Holter, Frithiof Backer-Gröndahl, Alnœs, etc.

Pour protester sans doute contre cette omission, M. Marcel Baillon nous a, le même soir, délicieusement interprété une exquise *Romance* pour violon de Sinding.

Mlle Hansen et M. Baillon ont terminé ce charmant concert en interprétant la *Sonate* de Fauré, d'une manière véritablement digne de cette œuvre, et n'est-ce pas le plus bel éloge qu'on puisse leur faire ?

M. S.

A la *salle Pleyel*, le 20 mars, M. **Saury** groupait autour de lui quelques excellents artistes, une pléiade exactement et pour tout dire. J'aurais voulu entendre le *Quatuor* de M. C. Chevillard ainsi interprété, mais je n'ai pas eu l'indélicatesse d'écouter aux portes, que la consigne tint fermées, même dans l'intervalle des trois parties, aux billets que l'on dit pour cela favorisés. M. **Saury** exécuta avec autorité et une verve qui fut triomphante la *Sonate à Kreutzer*. Mlle **Henriette Lamy** lui donnait la réplique, et j'ai fort apprécié l'agrément de son jeu délicat et orné. L'andante à variations est devenu une causerie charmante d'une poésie toute fraîche et comme parfumée de tendresse.

J'ai beaucoup à louer un tout jeune pianiste, M. **Loyonnet**, qui révèle

déjà le goût et le style d'un maître. Il a donné une couleur très poétique au bruissement des *Jeux d'eau* de Ravel et aux *Fantasmagories* de I. Philipp, suite, de sept petites pièces de genre, qui sont autant de notations colorées et vivement senties.

Je voudrais enfin dire tout le bien que je pense du concert donné salle Erard par Mme **Rey-Gaufrès**, avec le concours très apprécié de M. **Jean Ten Have**. Le jeu de Mme Rey a une aisance et une séduction tout à fait personnelles. Je ne vois pas qu'on puisse mieux faire valoir l'humour allègre et mystérieusement nuancé du scherzo de la 3e *Sonate* op. 31 de Beethoven. M. Ten Have, dans la 3e *Sonate* op. 105 de Schumann, a déployé tout l'enchantement de son archet nerveux. J. TRILLAT.

Petite Salle Erard.— 9 mars. *Concert de M. et Mme Gaston Revel.*— Nous avons eu la bonne fortune et l'heureuse surprise de voir enfin se produire ces deux excellents artistes appelés, dans un avenir très prochain, à devenir des *noms* sur les affiches de nos concerts. Le *Poème du Languedoc* de Déodat de Séverac, les *Sonates* de Lazzari et de Leclair, la *Chanson du Souvenir* de Fernand Pécoud, furent interprétés avec un mécanisme et une science musicale indiscutables. L'éclat du programme était rehaussé encore par Mme Louis Chateau, à la fois si modeste et si belle artiste; M. Gabriel Fabre, qui tint le piano dans ses délicieux *Poèmes de jade*, remporta, avec M. Stéphane Austin, un franc et très mérité succès.

M. et Mme Gaston Revel nous réservent pour l'an prochain d'autres bonnes surprises que nous attendons avec impatience, heureux de voir une nouvelle pianiste et un nouveau violoniste révéler au public la souplesse, le charme et la fougue de leur talent. C. D.

Le premier concert d'élèves de la *Schola Cantorum* a eu lieu le mardi 20 mars. A dire vrai, il me causa quelques désillusions. Les classes de chant, représentées par Mmes Flé, Gravollet et M. Leclercq, se firent remarquer d'une façon déplorable. Ces jeunes artistes chantent tous de la gorge et particulièrement du sommet de la gorge, émettent des sons mal posés et surtout ont une fâcheuse tendance à chanter en dessus ou en dessous du ton depuis le début de leur morceau jusqu'à la fin. Jamais le Conservatoire, dont la *Schola* a entrepris de corriger les abus, n'oserait présenter de pareils phénomènes vocaux. Il y a là un danger sérieux, sur lequel les autorités compétentes de la maison feront bien d'apporter toute leur attention, en exigeant plus de solfège, et de sérieux solfège, et une pose de la voix plus parfaite. La classe d'orchestre, sous la ferme direction de M. **Labey**, fit preuve de bonnes qualités d'amateurs pour qui la musique est un passe-temps distingué. Trop de jeunes filles qui le soir, au foyer familial, ennuient d'une sonate pour violon de Bach les amis de la maison qui se croient obligés de s'extasier en disant que Bach est le plus grand génie musical; mais pas assez de musiciens gagnant leur vie à déchiffrer tous les soirs, dans une brasserie, trois ou quatre fantaisies et rompus à toutes les difficultés du métier de l'orchestre. Quoi qu'il en soit, Mlle **Penel** et M. **Charpentier** jouaient fort honorablement le *Concerto* en *ré mineur* pour deux violons de J.-S. Bach, qui n'est pas très long. Mlle Dupéchez se hâta d'exécuter la *suite française* en *sol majeur* du même Bach sans se soucier des changements des rythmes, mais en faisant preuve d'une louable agilité digitale. Auparavant elle avait joué la *Danse lente* de C. Franck, œuvre posthume que l'Edition Mutuelle vient de lancer. Enfin le meilleur morceau du programme fut le *Trio* en *fa* de Schumann, exécuté avec une louable recherche des sentiments intimes et de l'expression juste par Mlle Masselon et MM. Marsillac, Jenck, Sangra et de Fraguier, qui firent honneur à leur excellent professeur M. **de Serres**.

Le 24 février, la présence sur l'affiche des Agriculteurs du nom des deux Thibaud et du maître Diémer avait attiré un public comme on en voit peu : la salle était absolument comble. **Francis Thibaud**, le violoncelliste si apprécié, a développé ses belles qualités de technique impeccable et de fine sonorité, particulièrement dans une pièce pour violoncelle seul de Bach et l'*Élégie* de Fauré qu'il a fait littéralement pleurer à son instrument. Les salves d'applaudissements et les rappels que sa virtuosité a soulevés l'ont d'ailleurs largement et justement récompensé du travail qui, joint à de précieux dons naturels, lui a été indispensable pour arriver à un pareil degré de perfection. — De **Jacques Thibaud** il n'y a plus rien à dire : ses tournées retentissantes tant en France qu'à l'étranger ont fait connaître dans le monde entier et apprécier comme il le mérite le grand talent du violoniste français par excellence. — **L. Diémer**, qui a également contribué puissamment au succès de cette belle séance, s'était joint à lui pour terminer la soirée par l'admirable *Sonate à Kreutzer* ; les auditeurs ont tenu à donner une preuve éclatante de l'intérêt qu'avait pour eux le talent de ces trois artistes, car la salle est restée bondée jusqu'à la dernière note.

Je passe ensuite au concert qu'a donné le 1er mars, chez Erard, **Lucie Caffaret**. Malgré le parti pris instinctif avec lequel j'étais allé à son récital (car je ne crois pas aux petits prodiges), les dispositions étonnantes de ce bébé de 11 ans 1/2 — son âge est son plus grand mérite — ont triomphé aisément de mes préventions. Je ne dirai qu'un mot sur son concert, et ce mot, je crois, suffira : elle s'est montrée la digne élève de Mme René et de M. Duvernoy ; tous deux peuvent être fiers du beau résultat qu'ils ont obtenu, et je suis heureux de leur en adresser ici toutes mes félicitations.

Les lecteurs du *Mercure* ne sont pas habitués à y trouver d'autres comptes rendus que ceux de concerts donnés par des artistes absolument arrivés et cotés. Mais je me permets de faire aujourd'hui une petite dérogation à cet usage pour leur relater le beau succès obtenu par le *Cours d'ensemble vocal de* Mlle **J. Lyon**, la sœur de M. G. Lyon, l'excellent directeur ingénieur de la maison Pleyel, l'inventeur connu dans tout le monde civilisé de la harpe chromatique. M. **Lyon**, qui a bien voulu accepter de nous aider de sa précieuse collaboration dans notre tâche de lutte pour l'art, me permettra de saisir l'occasion qui se présente et de lui apporter ici le modeste tribut de mon admiration pour le merveilleux instrument que notre confrère *Musica* nous montrait en juin 1904 comme adopté, au lendemain même de sa création, dans la haute société en même temps que dans tous les grands conservatoires. Les artistes que nous avons eu le plaisir d'entendre vendredi ne sont plus des élèves ordinaires. La plupart — particulièrement Mlle **Doerkey**, sur laquelle j'ai déjà dit mon opinion — ont porté aux quatre coins de notre pays la preuve palpable de la compétence remarquable et de l'expérience éprouvée de leur professeur. L'exécution impeccable du programme, composé d'œuvres fines et délicates, me dispense d'ailleurs d'en dire plus long sur le talent des élèves et l'excellence de la méthode de Mlle J. Lyon.

J'ai particulièrement remarqué au beau concert fort original donné le 4, salle Washington, par l'élite de la société caucasienne, le succès obtenu par deux adaptations musicales interprétées merveilleusement — c'est le seul mot qui peut rendre mon enthousiasme — par **C. Loutsky**, brillant artiste de Saint-Pétersbourg où il collabore à la rédaction d'un grand journal théâtral. Il fut accompagné avec un véritable talent et un véritable tempérament par son jeune frère **E. Loutsky**, élève du maître Diémer. Je ne crains point de trop m'avancer en prédisant à ces deux jeunes artistes une carrière où les succès seront très souvent des triomphes.

Beaucoup de monde au même endroit le 7, beaucoup de monde, et qui

mieux est, de monde très select. C'était le concert de Mme **Grace Whistler Misick**. Les applaudissements les plus chaleureux ont éclaté à la fin de chaque numéro, et c'est le meilleur éloge qu'on puisse faire du talent de la charmante cantatrice et des artistes qui prêtaient leur concours à cette splendide soirée.

On m'annonce comme concerts spécialement attrayants de cette fin de mois les séances que donneront, les 26 et 30, Emil Sauer, et les 19 et 28, E. Isaye avec l'orchestre du Conservatoire.

PAUL DUBOT.

P.-S. — Je suis heureux de faire part à mes lecteurs de l'excellente impression produite par le premier des concerts du Dr **Lulek**. Je ne peux qu'inviter tous les amateurs de belle et bonne musique allemande, particulièrement de lieder classiques, à aller applaudir en ce célèbre baryton l'un de leurs plus parfaits interprètes.

Il nous promet encore trois séances à l'Æolian les 15, 22 et 29. J'en parlerai d'ailleurs dans mon prochain article.

LE QUATUOR PARENT.

L'Évolution de Beethoven et ses interprètes.

La musique a été si fort à propos créée, non seulement pour consoler des malheureux, mais pour compenser les tristesses de l'hiver en sympathisant mystérieusement avec elles, que l'approche du printemps la remet en fuite : voici, déjà, les deux dernières soirées Beethoven de la saison 1906!

En écoutant de belle musique, il n'est pas défendu d'essayer de poser quelques jalons dans le domaine, à peine exploré, de la philosophie de l'histoire de l'art; et Beethoven nous apparaissait l'autre soir, à son plan, au seuil du siècle de la musique, avec l'aspect d'une force nécessaire; une époque reçoit le génie qu'elle attend. Or, le dernier historien de Michel-Ange (1), et le plus philosophe de tous nos amoureux d'art, le *beethovénien* Romain Rolland, nous démontre, au contraire, que le génie — Michel-Ange ou Beethoven — apparaît comme un phénomène dans une terre ingrate et que, sans avoir subi d'influences, il doit influencer fatalement toute la génération suivante en la « foudroyant », comme dira Berlioz... Les deux points de vue sont-ils irréconciliables? Nous le rechercherons plus longuement quand la musique en exil nous permettra quelque réflexion. Beethoven, ce Michel-Ange musical animé du sang flamand de Rubens, a tout inventé : soit, mais n'est-ce pas dans le sens espéré par son époque militante, et qui vit Bonaparte? Un génie est le poète de son temps.

La *Nuit* de Michel-Ange est la protestation d'un héros sans tache ; et Beethoven est le *Pensieroso* d'un âge vigoureux.

Trêve aux théories ! A l'heure militaire, interprètes de Beethoven *prodeunt in scenam* ; et l'idéale musique nous prouve, au rebours de la vie positive, que l'action peut redevenir la « sœur du rêve »... A dessein, nous confondons les programmes des deux dernières séances beethovéniennes, afin d'observer *chronologiquement* comment un génie devient Beethoven. Et

(1) *Michel-Ange*, par Romain Rolland (1 vol. in-8°, de la collection des *Maîtres de l'Art*, Paris, 1905).

cette étude sera la justification de certaines œuvres d'une jeunesse un peu ridée pour nous, qui ressuscitent seulement pour nous suggérer Beethoven encore en puissance plutôt qu'en acte...

Interprété largement par MM. Mimart, Lebailly, Letellier, Jacot, Pénable et Delgrange, le *Sextuor* pour deux clarinettes, deux bassons et deux cors, composé, paraît-il, en une nuit, à la Mozart, vers 1794, et publié, longtemps après, sous le numéro d'œuvre 71, appartient franchement encore à l'ancien régime musical; c'est un tableau de Téniers où passe à peine, parfois, l'ombre du nuage d'un Ruysdael... C'est le sentiment tout flamand des paysages de ce bon vieux temps qui respire, loin des cours finissantes, l'honneur candide et la droiture. Plus brillant, plus mondain, plus raffiné, le *Quintette* célèbre, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson (op. 16), spirituellement touché par MM. Grovlez, Bleuzet, Mimart, Pénable et Letellier, — ouvrage qui date et que le Beethoven farouche de la maturité libérée disait avoir pris en grippe... absolument comme le gracieux *Septuor* (op. 20)! Mais, déjà, quel progrès psychologique et quel sentiment mineur dans l'andante où soupire un cor *beethovénien*! Ce cor est un précurseur, comme les timbales de *l'andante con moto* de la première symphonie; sanglot fier ou puissance intérieure : c'est Beethoven déjà !

Si les séances modernes, Franck, Chausson, d'Indy, Debussy, Ravel, passionnent au plus haut point l'auditoire subtil de l'Æolian, les séances beethovéniennes, plus tempérées, lui dévoilent peu à peu la souplesse de ce génie : n'est-ce pas un enseignement qui compense quelques longueurs?

Et s'il n'y a pas de musique absolue (puisque la musique pure est l'émanation d'une âme), il n'est pas moins vrai que M. Louis van Beethoven, pianiste qui a beaucoup écrit, composa longtemps de la musique poétiquement formelle, comme la sonate piano et violoncelle en *sol* mineur (op. 5, nº 2), dont le rondo final exhale allègrement le parfum du bon vieux temps où vieillissait le doux Haydn, — comme le trio à cordes (op. 9, nº 2), bluette admirable et contemporaine de la sérénade (op. 8), musique de belle et bonne compagnie, où l'italienne virtuosité du genre s'enveloppe, comme chez Mozart, avec je ne sais quelle profondeur native, déjà, de mélancolie spirituelle... Ce trio, c'est le régal des délicats, qui ne demandent pas, pour être heureux musicalement, la chute du Walhall et le crépuscule des dieux! Tempéraments exquis dans leur vivacité! Sensibilités charmantes, et contemporaines de Prud'hon, ce génie de l'amour qui souriait dans l'ombre !

Datée de 1799, la sonate piano et violon (op. 12, nº 2) est une contemporaine très spirituellement sage de la *Pathétique* (op. 13). Beethoven-Adonis cherche encore à plaire : il a vingt-neuf ans, c'est une excuse; et quelle pure beauté dans cette forme calme, dans le contour d'un andante! Mais, dès 1802, l'auteur de la seconde symphonie écrira la sonate piano et violon (op. 30, nº 2) en ce ton d'*ut* mineur qui favorise toujours la mystérieuse effusion de son pathétique! Que de pressentiments sous ce phrasé divin ! L'artiste a reçu la leçon du malheur qui fait le génie libre et la bonté suprême; la surdité le hante : il a souffert. Et le cruel amour s'est emparé de son cœur. L'amour ! n'est-il pas le secret même de Beethoven et le mystère profond de l'idéale musique,

> Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
> Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
> Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux !

L'amour, cependant, l'universel amour, tel que l'entendait Beethoven, n'est plus tout à fait le petit dieu d'une Grèce Louis XVI auquel sacrifiait

l'athénien Mozart : témoin les six chants religieux de Gellert (op. 48, 1803), admirables chants admirablement exaltés par la basse expressive de Jan Reder, et qui s'élèvent, à travers toutes les ivresses de la nature et les blessures de la vie, jusqu'à l'espoir fervent de l'Etre suprême ! Prière profonde, amour du prochain, ténèbres de la mort, cieux qui racontent la gloire divine et sa toute-puissance, enfin superbe chant de contrition qui se termine en triomphante action de grâces, *Busslied* sublime et lui-même « pareil à l'âme d'un héros », — tel est l'amour beethovénien, la grande tradition lyrique que la voix de Jan Reder évoque déjà dans les cantates religieuses de Bach et dans les nobles avis du commandeur de pierre de *Don Giovanni* (car le petit Mozart a connu la grandeur), — tradition du grand art allemand, que le Beethoven vocal de *Fidelio* (1805) va renouveler dans l'ombre où son grand cœur est captif, et que retrouvera d'instinct le Schumann inspiré des *Scènes de Faust.* Comme la sculpture grecque et la peinture italienne, la musique allemande est une chaîne traditionnelle et lumineuse que se transmettent ces génies. C'est la musique même.

Aux alentours de 1804, quand l'auteur prochain de l'*Eroica* livrait au papier réglé sa délicieuse sonate op. 31, nº 3, il confiait à Czerny son désir de s'engager enfin dans une voie *nouvelle* : Beethoven avait conscience des progrès de son génie. Et ce mot, qui scandalise tant de petites vanités, n'effrayait point son juste orgueil... En ses quatre mouvements vifs, avec ses lointains aériens et ses perspectives cristallines, l'op. 31, nº 3, est la mélancolie d'un sourire ; il continue la *Pastorale* (op. 28) ; il est en *mi* bémol majeur, comme l'op. 7, plus vieux parce que plus jeune ; comme l'op. 27, nº 1, dont la première ligne d'andante contient tout Beethoven ; comme l'op. 81 a des *Adieux*, qui se passe de commentaire et qui chante encore en notre souvenir ! C'est la troisième sonate de la trilogie dite des *Zurichoises.* Et c'est du pur Beethoven ! Ni Mozart ni Schumann n'exhalent mélodieusement cette lumière mélancolique comme le bonheur... Dans le menuet (avant le trio célèbre qui dicta les *Variations* de M. Saint-Saëns), il est un chant d'une poésie suave, ineffable, et dont on demeure triste pendant de longues matinées, quand le souvenir coïncide avec ces éclaircies radieuses d'une fin d'hiver qu'on dirait baignée dans l'atmosphère de Corot... C'est bien là que « le son est le frère de l'âme » ! Et nous plaignons ces mathématiciens qui cherchent abstraitement la beauté musicale en se privant des vaporeux sentiments qu'elle provoque ! Ils oublient, ces puritains de la tablature, que l'amour naquit de la beauté.

Beethoven ne l'oubliait point, quand il écrivait le trio op. 70, nº 2 ! A toutes les dates de son essor, Beethoven est infiniment varié, donc inégal pour les snobs qui le voudraient continûment sublime... Beethoven est l'image de la nature à la fois terrestre et divine : il a des rayons et des ombres, également splendides. Encore en 1809, l'auteur de la *Pastorale* et de l'*Ut mineur* écrira donc cet élégant trio, contraste souriant avec l'orageuse fantaisie du nº 1, qui répondait mieux à l'âme de Hoffmann. Décidément, la démarcation des *trois manières* n'a rien d'absolu dans son apparence chronologique... Beethoven, né sombre, n'a jamais cessé d'être amoureux ; et comme nous disait, ce 9 mars, le poète Grandmougin, dans un à-propos rempli de généreuses intentions,

Un espoir caressé le rendait triomphant.

Les interprètes habituels de ces brillants vendredis qui vont finir ont parfaitement exprimé la transition des séances modernistes à l'art de Beethoven et le retour de l'expression violente à la forme expressive. On

sait l'art profond d'un Jan Reder, la science poétique d'un Bleuzet, d'un Mimart, l'indomptable vaillance élégante d'un Armand Parent. MM Parent, Vieux et Fournier se surpassent dans la désinvolture ailée du « trio cordes » ; pas un quatuor actuel de Paris ni même d'outre-Rhin, pas un trio, dans l'espèce, ne déploierait cette grâce étincelante comme des yeux bruns sous la poudre. Et le piano, petit orchestre en grisaille, rapproche deux natures diversement sympathiques dans l'unité d'un bel effort volontaire, également couronné de succès.

Toujours sur la brèche, le profil penché sur le clavier dans une inflexion charmante de force frêle et d'aspiration vers le mieux, l'infatigable Mlle Marthe Dron, qui donnait carrière à sa jeune énergie dans le quatuor de Chausson le 2 mars 1906 avec une technique encore plus assouplie que le 27 janvier 1905, rivalise aujourd'hui de délicatesse fougueuse et d'ardente certitude avec ses partenaires musiciens, MM. Parent et Fournier, dans les deux sonates et dans le trio de 1809, à l'allegretto si finement ciselé par un géant qui délaisse un instant le bloc de Michel-Ange pour la miette de Cellini. Dans l'op. 30, nº 2, son phrasé, vivement aristocratique comme sa personne, accentue le ton d'*ut* mineur, le coloris beethovénien, l'orage latent qui bouillonne sous les classiques mélodies chantées par l'archet de Parent, superbement en verve. Une ovation des plus flatteusement spontanées a dit à la modestie de Mlle Dron combien l'auditoire appréciait en elle la souplesse compréhensive et la studieuse intelligence de l'interprète. Une telle interprète a le désintéressement d'une artiste : aussi bien s'est-elle contentée de la musique d'ensemble, nous laissant sur le beau souvenir de l'op. 111 et des *Adieux* ! Qu'il nous soit permis de regretter qu'elle n'ait pas abordé, cette année, le mélodique op. 110, qui passa très inaperçu sous les doigts d'une personne correcte dont il a mieux valu taire le nom... Car Mlle Dron s'adresse d'instinct à ces sommets musicaux qu'elle se plaît à dompter, telles ces blanches Muses qui trouvent l'inspiration sous les cimes, à deux pas de la pureté des neiges.

Avec moins de grâce nerveuse et de hautaine inquiétude, Mlle Andrée Gellée habite de préférence les vallons fleuris et les coteaux modérés, comme dirait Sainte-Beuve, qui ne songeait point à les dépasser ; dans un choix heureux, c'est-à-dire avec une conscience avisée de sa nature, Mlle Gellée s'attaque à la sonate difficilement radieuse entre toutes : après avoir très loyalement et très brillamment mesuré ses forces dans l'op. 53, surnommé l'*Aurore*, elle vient de nous en fournir la pleine capacité dans le poétique op. 31, nº 3. Et les deux beaux rappels, qui saluaient l'op. 111 au début de l'hiver, ont confirmé cette loyale exécution pianistique, l'une des plus complètes de la saison. Netteté lumineuse, égalité naturelle, aménité solide et sérénité déjà puissante, éléments d'un style qui promet et qui présage souvent l'exécution tout « objective » de Mlle Blanche Selva, l'interprète essentielle de Bach ! De là, ces contrastes excellemment pondérés dans les nuances du scherzo. Peut-être le presto final se voudrait-il encore plus rythmique ? Comme deux physionomies différentes, dont les qualités apparaissent par contraste, Mlles Dron et Gellée ont justement obtenu la gratitude nuancée des Beethovéniens.

En rappelant ces deux artistes de bonne et belle volonté, discernées par Armand Parent, qui a la main heureuse, il nous plaisait d'évoquer l'opinion définitive de Richard Wagner sur Beethoven à propos du premier centenaire de sa naissance, il y a trente-six ans : « Beethoven arracha la musique à l'influence de la mode et du goût changeants, pour la promouvoir à ce type d'éternelle valeur et purement humain. Aussi la musique de Beethoven sera-t-elle comprise en tout temps, alors que la musique de ses prédécesseurs ne nous demeurera, pour la plupart, compréhensible que par l'in-

termédiaire d'une réflexion historique... » Avant Richard Wagner, le poète disait du poète :

> Ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité ;
> Il est génie, étant, plus que les autres, homme...

Or Beethoven est le poète souverain des sons. Et son humanité supérieure ne contient-elle pas tout le *secret* de l'immortelle jeunesse de son œuvre ?

RAYMOND BOUYER.

A PROPOS DE « DON PROCOPIO ».

L'ironie, petite muse très moderne, a fait rapidement son chemin. Intrigante, elle a su s'introduire dans le logis de chacune de ses sœurs sacrées et n'en est jamais sortie sans quelque larcin. Peu à peu, elle s'est établie, en fille pratique, construisant ses solides maisons de rapport en face des temples de ses bienfaitrices. Voilà pourquoi nous possédons aujourd'hui tant de peintres excellents voués à la caricature, tant de solides talents émiettés chaque semaine dans la grivoiserie facile des illustrés, tant de lyriques honteux en proie à la blague dont ils n'oseront jamais dépouiller la vaine et commode élégance. Et, comme la dixième Muse est une fine mouche, elle a su choisir si habilement ses prêtres, rendre son culte si attrayant que ses fidèles ont rempli le monde. Tout art doit donc compter avec elle, lui céder une part de son domaine. Un seul a résisté, l'Art musical !

L'ironie musicale n'existe pas. On a mis en musique des parodies, des bouffonneries et de joyeuses excentricités, mais la musique elle-même n'a pas subi cette amusante déformation raisonnée par quoi un Tristan Bernard et un Caran d'Ache ont conquis la gloire. Nous avons connu des romances, des chœurs ou des duos plus ou moins légers ou bruyants, avec quelques outrances dans les nuances, mais ces duos, ces chœurs ou ces romances restaient absolument conformes aux traditions lyriques les plus consacrées. L'opérette et l'opéra bouffe jouent très mal le rôle de caricatures musicales : abstraction faite des paroles, toutes les partitions de ce genre sont des partitions d'opéras italiens à peine modifiées. Les cavatines d'opérette ne présentent aucune différence essentielle (au point de vue purement musical) avec les cavatines du vieux répertoire italien, et la pensée toute nue d'un Offenbach n'est pas plus gaie que celle d'un Donizetti.

C'est parce que l'humoriste est inconnu en harmonie et en contrepoint que le compositeur n'est pas encore né qui trouvera le moyen d'exciter le rire du public par une page orchestrale de puissante ironie avant qu'une seule parole ait été chantée. Faire « italien », tel est le dernier mot du comique musical, telle est la règle qui a présidé à la composition de ce *Don Procopio* que M. Gunsbourg a eu la piété de monter au théâtre de Monte-Carlo avec un luxe étourdissant.

Cet opéra bouffe de Bizet n'ajoutera rien à la gloire de l'auteur de *Carmen*, mais il démontrera la merveilleuse facilité mélodique et la naturelle élégance d'un musicien que nous n'avions jamais vu sourire avec tant d'abandon.

WILLY.

LES REVUES.

Revue générale des Sciences. — Revue des Deux Mondes.

Dans le numéro du 28 février 1906 de la *Revue générale des Sciences*, M. **H. Bouasse**, professeur de physique à l'Université de Toulouse, étudie les *Gammes musicales au point de vue des physiciens*. L'auteur déplore d'abord l'ignorance de la plupart des physiciens sur « les parties les plus élémentaires de la théorie des gammes, des tons et des modes ». Et il se fait fort de montrer que « ces questions sont fort claires, à condition de ne pas les troubler par des considérations dénuées de tout intérêt pratique ». Ecoutons-le :

« D'après le résultat d'expériences objectives, où l'on mesure le nombre des oscillations d'une corde vibrante, sans s'occuper de l'impression physiologique du son qu'elle donne, on représente la hauteur par la formule :

$$N = \frac{1}{2l}\sqrt{\frac{P}{g\,p}}$$

où P est la tension de la corde (en kilogrammes), p le poids par mètre, l sa longueur en mètres, g l'accélération de la pesanteur. »

Voilà qui est bien dit, mais tous les musiciens, et les plus ignorants des physiciens eux-mêmes savent que dans une telle formule N est le nombre des vibrations par seconde. Pour dire que N représente la hauteur, il faut savoir que la hauteur apparente dépend de la vitesse vibratoire seule, c'est-à-dire faire intervenir une notion subjective, et « s'occuper de l'impression physiologique ». De plus, la formule citée est incomplète, et on ne voit pas pourquoi N cesse ici d'être fonction du diamètre de la corde. Chacun sait qu'il fallait écrire :

$$N = \frac{1}{2rl}\sqrt{\frac{P\,g}{\pi\,\delta}}$$

Et enfin, même réduite et simplifiée ainsi qu'on vient de voir, la formule ne peut être déterminée expérimentalement : l'expérience donnerait pour g une valeur numérique plus ou moins approchée ; seule la théorie peut introduire la notion de l'accélération.

Après un tel début, on ne s'étonne pas de voir l'auteur adopter comme unité le *savart*, de manière à exprimer *tous* les intervalles consonants ou dissonants (1) de la musique par des nombres incommensurables ; puis retrouver « les fameux modes du plain-chant, dont nous avons tous ouï parler quand les Bénédictins ont quitté la France » (il était temps !) ; enfin prôner la gamme naturelle ou de Zarlino, fondée sur les harmoniques, et écarter le 7e harmonique pour la simple mais énigmatique raison qu'il « ne donne rien d'utilisable ». Et on lui pardonne de traiter de haut en bas, avec une condescendante ironie, les recherches de MM. Cornu et Mercadier sur la valeur exacte des intervalles musicaux : si les conclusions des deux savants peuvent être discutées, les résultats de leurs expériences sont inattaquables, et il s'agit de les expliquer, non de les nier. Espérons que le livre sur les *Bases physiques de la Musique*, que nous promet M. Bouasse, sera écrit avec moins de désinvolture.

Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars, M. **Pierre Loti** commence un nouveau roman, sous ce joli titre : *les Désenchantées*. Ce sont les femmes de nos bons amis les Turcs, qui s'éveillent dans leurs harems, et, dédai-

(1) Excepté la triple octave de la tierce majeure. Singulier privilège !

gneuses du narghilé et des confitures de roses, lisent Kant, Baudelaire et Verlaine (il n'y a donc plus de censure en Turquie)? Surtout elles s'adonnent au charme de la musique ; hélas ! ce sont des claviers d'Erard que pétrissent les petits doigts ambrés ; on « se passionne pour Gluck aussi bien que pour César Franck et Wagner », on déchiffre « les partitions de Vincent d'Indy » ; on joue à deux pianos « un nouvel arrangement des fugues de Bach », que je voudrais bien connaître. Et l'héroïne, Zahidé-hanum, joue, à elle toute seule, « un concerto composé par elle-même » ; puis « un Nocturne, encore inachevé, qui date de la veillée précédente ». On voit que la musique éclôt, sur les rives du Bosphore, avec une facilité toute tropicale. Je n'ai cependant aucune envie d'entendre les petites élucubrations de la charmante Zahidé-hanum ; et je préfère à son Érard, même lorsqu'elle y déchiffre *Fervaal* ou l'*Etranger* (ou, peut-être, *Attendez-moi sous l'orme*), le chant enthousiaste des derviches tourneurs, ou la clameur lumineuse du muezzin, ou une mélopée insaisissable de la longue flûte de roseau.

LOUIS LALOY.

LA MUSIQUE A NICE.

On décentralise.

La ra ta tzim boum boum ! En avant la réclame ; on décentralise, et les journaux annoncent : « Grande soirée de gala extraordinaire, première représentation (création) de *Sanga*, drame lyrique COMPLÈTEMENT INÉDIT de M. Isidore de Lara. Cette grande première sera donnée avec M. Fugère, Mme Ch. Wyns, etc. La presse parisienne y est invitée. Ce sera une nouvelle (?) soirée de grand Art où se presseront toutes les notabilités artistiques de Nice et de la côte d'Azur Les places s'enlèvent pour cette représentation sensationnelle... » Barnum ne dirait pas mieux.

De l'inédit est toujours intéressant ; j'ai donc assisté à cette première *sensationnelle*. Elle avait lieu le lendemain d'un veglione. En entrant, je trouve l'Opéra encore décoré de guirlandes vertes, blanches et roses. Cette verdure artificielle me fait penser malgré moi à une exposition de bœufs gras ou à un étalage de têtes de veaux. Le public est nombreux dans les loges, et dans la salle beaucoup de dames élégantes. L'une d'elles, assez jolie, occupe le fauteuil voisin du mien. Elle est arrivée avec un petit air décidé qui promet. Telle la princesse de Metternich, elle s'apprête à déchirer ses gants pour applaudir. Elle a senti en moi un ennemi. Nous nous mesurons du regard, et c'est moi qui baisse les yeux (je suis timide). Ce premier succès l'engage à parler la première : « C'est un très bel ouvrage que l'on va jouer, impose-t-elle. — Comme il est inédit, il ne sera guère possible d'en juger qu'à la fin. — Pas du tout, dit-elle très vite; le sujet, d'abord, est nietzschéen... Un reporter parisien le disait tout à l'heure. » Je m'incline; elle continue : « C'est d'une très haute portée philosophique. — Où, ne puis-je m'empêcher de murmurer, la philosophie va-t-elle se nietzscher !... — Une plaisanterie n'est pas un argument..... *L'homme est plus grand que la Nature*, Vigord le chante au dernier acte. — Vigord ?... — Oui ; c'est Fugère, ou plutôt Fugère c'est Vigord ; ou pour mieux dire, Vigord est un fermier avare qui veut marier son fils avec sa nièce. Et comme ce fils, Gian ou Jean, je ne me souviens plus, préfère Sanga, une faneuse à la journée..... »

... Mais l'orchestre a commencé en *la mineur*. « Le motif de la Montagne », me souffle-t-elle. Décidément elle est bien renseignée !

Ce leit-motif orographique est immédiatement suivi d'un air de mazurka lourdement modulé, et le rideau se lève sur un charmant décor qu'inondent les rayons ardents d'un soleil de messidor. La scène est envahie de gerbes que les moissonneurs jettent dans une batteuse. Dans beaucoup de détails de ce 1er acte on sent l'influence du drame réaliste moderne, compliqué de symboles, tel que l'a réalisé M. Bruneau. Je ne vous cacherai pas cependant que je préfère la musique de l'auteur de *Messidor*.

Le Vigord susnommé entre en scène, vêtu d'un complet gris, et bientôt l'assemblée fait cercle autour de lui. Il s'avance sur le bord de la scène, face au public.

« La chanson de Jean-le-Grain » — chanson à la fois symboliste et réaliste avec des unissons, des effets sous tous les mots, quelque chose dans le genre du *Credo* de Iago. On bisse. Ma voisine me regarde triomphalement : « Ce n'est pas mal, condescends-je. Pourvu que ça continue... »

Après tout je ne demande pas mieux que cela continue, d'autant plus qu'une entente cordiale n'aurait rien de déplaisant avec mon interlocutrice. Et puis il faut être indulgent, *on décentralise*.....

Malheureusement voilà que ça se gâte. Sanga et Jean (ou Gian) rappellent leurs serments qui ont eu la montagne pour témoin (motif de la Montagne), et lèvent la main pour jurer (motif de *Manon* : *N'est-ce plus ma main*...). Tout à l'heure, après un « *La pile monte et s'écrououououle en cascaaaaade*... », deux gammes descendantes et descriptives en triples croches, nous avions déjà eu un motif doucereux du *Grillon* (toujours lui ! lui partout !...) qui avait fait pousser des petits gloussements de plaisir à ma voisine : « Des sons résultants », eût hasardé Helmholtz. Maintenant voici les trombones qui commencent pour ne plus cesser. Grâce à eux, cet opéra fera beaucoup de bruit jusqu'à minuit. Le fermier surprend les amoureux, se met en colère, et au galop — le récitatif n'est même plus mesuré — en flanque un (galop) à Sanga, qu'il met à la porte. Mais la belle fille est galophobe et, comme Jean ne s'est pas donné la peine de la défendre, elle s'en va en maudissant tout le monde. C'est une personne qui a très mauvais caractère. Ma voisine est beaucoup moins farouche ; nous causons.

« J'aime le grand Art, Moi. Mon mari, Lui, est à la redoute. Que pensez-vous de la décentralisation ?... »

Un jour naliste a interviewé M. de Lara, et, après lui avoir fait dire de quel dentifrice il se servait, lui a posé la question : « Que pensez-vous de Nice, centre d'art ? — Mais c'est la ville unique, a répondu le musicien, unique ! » Il serait vraiment ingrat s'il pensait le contraire.

« Vous allez voir au dernier acte... — Au troisième ? — Non, au second, le dernier. — Cependant il y en a trois d'annoncés ? ! — C'est-à-dire qu'il y a encore deux tableaux... » Tiens, tiens, mais il y a presque tromperie sur la marchandise vendue..... Après tout, puisqu'on décentralise !

« Donc, au dernier acte ?... — Les librettistes et le musicien sont tout à fait wagnériens et s'inspirent surtout de l'*Etranger*. — Hum ! J'ai bien peur que l'art de M. Vincent d'Indy ne leur soit totalement étranger..... — Assez ! Il y a là un effort sérieux, louable, respectable. — Mais, au fait, aimez-vous l'*Etranger* ? — Ah non ! en voilà de la musique assommante ! — Mais alors puisque *Sanga* s'en inspire..... — Vous êtes absurde ! » La petite femme s'énerve ; je me tiens coi et lis la partition qu'elle a apportée avec elle.

M. de Choudens a établi une nouvelle fabrique de livrets à l'usage des compositeurs en quête de débuts et d'éditeurs complaisants. Ses procédés de fabrication sont perfectionnés et très modernes. Imaginez une sphère

creuse, mobile sur un axe horizontal. Dans cette boule des personnages, des décors, de la prose rythmée, des milieux, des époques, des symboles et des catastrophes variées. On fait tourner rapidement l'appareil, et on l'ouvre brusquement : il sort un livret d'opéra. Cette fois M. E. Morand a assuré une partie de la responsabilité du poème en collaboration. Dans *Sanga*, en somme, il y a bien eu effort de part et d'autre. Mais voilà, il ne suffit pas de vouloir (Cf. La Fontaine, *Fables*, livre Ier, *la Grenouille*..., etc.), et ce que nous entendons à partir du 2e tableau est une effroyable tatouille. D'abord le compositeur, tout comme Weber, Berlioz, Meyerbeer et autres réformateurs de l'instrumentation, fait à son tour son petit bouleversement. Avant lui la batterie, grosse caisse, cymbales, tambour, triangle, etc., n'intervenait qu'accidentellement. Il a changé tout cela. Ce sont ces instruments qui forment le fond de son orchestre, et les violons ne sont plus qu'accessoires. C'est assurément original, mais un peu gênant pour les auditeurs, qui ne sont pas sourds. Ils risquent de le devenir complètement au deuxième tableau, où un orage violent trouble un sommet des Alpes (décor réussi). Un orage non moins violent gronde dans l'âme de Sanga, qui, comme un vulgaire pope, veut tout chambarder. Elle adjure la Nature d'accomplir cette tâche. C'est Mlle Charlotte Wyns qui remplit le rôle de l'émule du pope. Il est d'une tessiture un peu trop élevée pour elle. Elle ne le chante pas moins avec un incroyable enthousiasme, le confondant avec certains autres où l'interprète offre le principal intérêt. C'est ainsi que dans la *Tosca*, où elle est très belle, le drame de M. Sardou réduit à 3 actes n'existe plus ; la musique existant peu, il ne reste plus qu'elle. Elle imite un peu en tout cela Mlle Emma Calvé, qui a poussé l'admiration de l'auteur de *Sanga* jusqu'à écrire un livret pour lui. Cela s'appellera le *Nil* (dans *nil* il y a *nihil*) ; et avec les six ouvrages précédents du compositeur nous aurons ainsi les sept enfants de Lara.

Mais je m'aperçois que j'ai beaucoup baissé dans l'estime de ma voisine. Elle hasarde encore : « M. de Lara est très apprécié à Monte-Carlo, où ses ouvrages, première manière, ont plusieurs fois représenté dignement l'art musical. Sa dernière manière est très personnelle. — En effet, dis-je à mon tour, cela n'appartient plus à aucune école, pas même à la monégasque. Cette dualité de l'artiste eût permis à Aurélien Scholl de lui composer une épitaphe dans le genre de celle qu'il fit pour les Goncourt : « Ici dort deux Lara : L'art à Montecarlo et Laratatouille. » Ma voisine s'est levée indignée pour aller s'asseoir à côté d'un autre monsieur. Et les événements se précipitent. La Nature, pour faire plaisir à Nietzsche et à Sanga, démolit tout, inonde tout, et au dernier tableau — de plus en plus réussi comme décor, — nous voyons une immense nappe d'eau d'où émergent un clocher et le toit de la ferme où régnait le fermier Vigord. Celui-ci, rendu fou par le désespoir, s'est réfugié avec son fils et sa nièce sur ce toit. « Pas moyen de faire danser un ballet là-dessus, » murmure quelqu'un. Sanga, conduisant une barque, vient sauver son amoureux. Mais celui-ci ne veut pas être sauvé parce qu'elle a repoussé son père qui est en train de barboter au fond de l'eau. Pour évoquer le spectre de ce machabée dément, le compositeur a une inspiration géniale : il fait jouer le motif du grain par un xylophone ! Enfoncée la *danse macabre* !

..... Mais je cherche du regard mon ex-voisine..... Elle est en train de s'esquiver avec son nouveau voisin. J'ouvre de grands yeux, et une voix ironique fredonne derrière moi : « Ah ! mon cher, que vous êtes naïf..... Vous oubliez que vous êtes à Nice. Vous avez pris pour argent comptant l'enthousiasme de cette jolie personne. Mais elle se moque de *Sanga* et de toutes les musiques. Elle aussi voulait faire sa petite décentralisation ; elle l'a faite avec le plus conciliant. » Honteux et confus, je regarde le fauteuil

vide et j'y aperçois la partition fatiguée qu'elle a oubliée et que j'avais déjà feuilletée. J'ouvre à la première page, et je lis ce titre : « *Maia*, opéra de M. Isidore de Lara ». « Mais alors ?... » murmuré-je abasourdi. « Eh oui, continue la voix, c'est sous ce titre que *Sanga* a déjà été jouée à Covent Garden, si mes souvenirs sont précis ; et il y reçut un accueil plutôt froid. Ici on l'acclame. » Et dire qu'elle le savait, tout cela... Ah ! décidément l'homme est peut-être plus fort que la nature, mais la femme est plus forte que l'homme.

Zim ba la boum, pa ta pouf, outre ! boufre ! L'orchestre fait encore un peu de tapage pendant que le toit s'écroule et que la barque, brisée à coups de hache par le ténor, s'enfonce peu à peu. Tous les personnages étant au fond de l'eau, l'opéra nietzschéen est forcément terminé.

Ah ! on ne s'ennuie pas tous les soirs à Nice quand on *décentralise*.....

EDOUARD PERRIN.

LA MUSIQUE A MONTE-CARLO

A Monte-Carlo. — L'*Ancêtre*. — *Don Procopio*. — *Mlle de Belle-Isle*. — *Don Carlos*.

Je suis un peu en retard pour vous parler de Monte-Carlo. Mais, bien que la Principauté soit à 25 minutes seulement de Nice, elle est moralement si loin de nous... Et puis, comme je l'ai déjà dit, les solennités musicales auxquelles on y assiste ne présentent qu'un intérêt relatif à cause de leur caractère presque privé. Il n'y a là qu'une seule catégorie de spectateurs, comme il n'y a qu'une seule catégorie de places à vingt francs. Les soirs de grandes premières de simples fauteuils se paient cinq louis. N'y assistent donc que les milliardaires qui, à Monaco, seuls comptent et peuvent dire : je dépense, donc je suis. La critique parisienne, il est vrai, y est invitée. A ce sujet reportez-vous simplement à la page 285 du *Mercure Musical* et relisez les lignes de M. G. Vanor auxquelles il n'y a pas un mot à changer. Monte-Carlo est comme un Walhall inaccessible où trônent des Niebelungen en possession de l'anneau. Le jeudi ont lieu des concerts classiques célèbres. L'orchestre qui les donne n'est composé que de musiciens d'élite ; il est donc parfait et ses programmes sont souvent très heureusement composés Mais M. Jehin, qui est un artiste, n'éprouve-t-il pas quelque regret et même quelque dépit quand il lit les comptes rendus de ses concerts, faits à l'avance par des employés du Casino, pour la plupart incompétents, confondant facilement Moszkowski avec Moussorgski ? N'est-il pas ennuyé d'entendre dire invariablement de lui comme le héros du conte de Voltaire : « Ah ! son mérite est extrême », et cela toujours sur le même ton ? Ne sent-il pas que toutes les notes maladroites envoyées aux revues et aux journaux complaisants laissent sceptiques les lecteurs intelligents ? Ces concerts, dont l'entrée était autrefois de trois francs, augmentée aujourd'hui à cinq francs, alimentent la caisse des pauvres (il y a donc des pauvres à Monte-Carlo ?). Ce même but de charité est invoqué lorsqu'il s'agit de premières représentations. Elles ont lieu au profit de la caisse de secours des diverses colonies et sous le patronage du Prince. Mais le but réel poursuivi est tout autre. Monaco n'existe que par les jeux. Il faut donc attirer et distraire des joueurs et des joueurs sérieux. Pour cela on accapare les attractions

principales du jour ; les ballons dirigeables, les canots automobiles, les acteurs en renom, les musiciens réhabilités et enfin les membres de l'Institut.

M. **Saint-Saëns** est un grand musicien. C'est aussi un grand enfant. Il se laisse appeler *cher confrère* par Son Altesse Sérénissime, — ce qui est très flatteur pour le prince, — il se promène comme un collégien en vacances dans les splendides jardins de la Principauté, croyant sans doute se retrouver à Funchal ou à Las Palmas ; il joue sur les grandes orgues de la cathédrale, exécute des concertos de piano aux séances du jeudi ; il se mêle ensuite aux musiciens de l'orchestre et fait modestement sa partie de *crotales*, joyeux d'exciter partout la curiosité, l'admiration et la sympathie. Enfin pour complaire à son hôte, il compose et fait représenter l'*Ancêtre*, drame lyrique en 3 actes, dont M. Augé de Lassus a écrit le livret. Je respecte trop l'éminent auteur de *Samson et Dalila* pour me livrer à des plaisanteries faciles sur ce mot : l'ancêtre, en le lui appliquant. Je ne dirai pas non plus en parlant d'*Hélène* : « Après *Agésilas*... » bien que d'autres l'aient dit déjà depuis *Etienne Marcel* ; je ne sais non plus si je trouve l'*Ancêtre* supérieur à *Hélène*, mais quand j'entends l'un je préfère l'autre, et *vice versa*. Cela vient de ce que le musicien n'a cessé d'être lui-même : un génie latin, clair et puissant. Si vous écoutez la musique de sa dernière œuvre, vous ne serez jamais ennuyé, toujours intéressé, souvent charmé, rarement ému. Ce qui vous plaira encore, c'est l'orchestre dont la plénitude n'est pas l'épaisseur de certains autres, néo-wagnériens, à base gluante de cor anglais.

L'Ancêtre est une vieille grand'mère corse presque aveugle du nom de Nunciata. C'est Mme Litvinne qui en a tenu le rôle de façon très dramatique. Le petit-fils de Nunciata, Léandri, a été tué mystérieusement et l'Ancêtre, malgré les efforts d'un ermite pacificateur, jure de le venger, dans un vocero très vanté, mais auquel je ne trouve pas suffisamment de puissance farouche. Elle confie le soin de cette vengeance à sa petite-fille Vanina (Mlle Charbonnel) qui aime Tebaldo (M. Rousselière), l'assassin de Léandri. Mais Tebaldo adore de son côté Margarita, sœur de Vanina. Celle-ci, malgré la jalousie qui la dévore, ne peut se résoudre à tuer celui qu'elle aime et laisse tomber son fusil. L'Ancêtre s'en empare et tire un peu au hasard, et c'est sa petite-fille qu'elle atteint, croyant avoir tué son ennemi.

Le rôle de l'ermite était chanté par M. Renaud, et Mlle Farrar a été très admirée dans celui de Margarita. Décors signés Visconti ; mise en scène Gunsbourg. Il est d'usage de dire que l'un et l'autre sont admirables ; je me conforme à l'usage.

Quelques jours avant la création de l'*Ancêtre* avait eu lieu la première représentation de *Mlle de Belle-Isle*, comédie lyrique de M. Paul Milliet, musique de Spiro Samara, interprétée par Mlles Cavalieri et Royer, MM. Bassi et Renaud. Tout le monde connaît la pièce d'Alexandre Dumas père, qui fit tant de bruit aux premiers jours du romantisme. La musique qui vient d'y être ajoutée a pour auteur un Hellène et elle est très italienne. Elle n'a pas déplu.

Enfin le 10 mars a eu lieu la création de *Don Procopio*, opéra bouffe en 2 actes de **Georges Bizet**, et son premier envoi de Rome. Cela se passait en 1859 ; il avait alors 20 ans. L'Académie apprécia ainsi cet envoi : « Nous devons blâmer M. Bizet d'avoir fait un opéra bouffe quand le règlement demandait une messe..... mais cet ouvrage se distingue par une touche aisée et brillante, un style jeune et hardi, qualités précieuses pour le genre comique ». M. Weckerlin réclama le manuscrit de cette composition aux héritiers d'Auber, celui-ci ayant oublié de le déposer à la biblio-

thèque du Conservatoire. Il parvint ainsi, en 1895, sous les yeux de Carvalho, qui décida de monter *Don Procopio* à l'Opéra-Comique avec une traduction en vers de Louis Gallet. Les événements empêchèrent ce projet d'aboutir. La version donnée à Monte-Carlo est de MM. Paul Collin et Paul Berel, aidés pour l'adaptation musicale par M. Ch. Malherbe.

Le sujet de cet opéra bouffe est très ancien. Il existe un *Don Procopio*, musique de Tritto, datant de 1782, ce qui ne veut pas dire que le livret ne soit pas antérieur, sa ressemblance avec certaines comédies du temps de Molière le ferait supposer. En 1845 on trouve encore un *Don Procopio*, melodramma buffa de Carlo Cambraggio.

Don Procopio est un vieil Harpagon à qui un autre avare, Andronico, voudrait faire épouser sa nièce Bettina. Naturellement la jolie fille préfère un beau garçon nommé Odoardo. Sa tante Eufemia et son frère Ernesto se liguent avec elle pour se moquer de Don Procopio, à qui la jeune fille apparaît sous un très vilain jour. Grâce à ce stratagème, le vieil avare, craignant pour ses écus, se retire et cède la place à Odoardo.

Malgré sa date, malgré son vieux style très italien, ses ensembles et ses roulades, la musique de Bizet ne manque ni d'originalité ni d'intérêt. Elle pourrait en tout cas apprendre utilement à nos modernes auteurs d'opérettes qu'un opéra bouffe ne se compose pas nécessairement de valses, de polkas et de quadrilles. Le succès obtenu par cette œuvre de jeunesse est dû, malgré tout, au nom du musicien célèbre dont ce fut le début dans la composition dramatique, et à une interprétation intelligente où figurent MM. Jean Perier, Rousselière, Bouvet, Chalmin, Mlles Pornot et Morlet.

Pour terminer cette rapide revue de la saison d'opéra à Monte-Carlo, je parlerai encore de la reprise du *Don Carlos* de Verdi, chanté par Mlle Farrar, MM. de Marchi (Don Carlos), Renaud et Chaliapine (Philippe II), l'orchestre étant dirigé par le maestro Brunetto. De cette partition (1867) date l'évolution de Verdi et de la musique italienne. A ce titre elle mériterait une étude approfondie qu'il serait oiseux d'entreprendre aujourd'hui.

Je crois inutile d'ajouter que toutes ces œuvres sont montées par M. Gunsbourg avec un luxe de décors et de mise en scène que permettent d'ailleurs les bénéfices réalisés au trente et quarante, et en cela les comptes rendus officiels ne sont pas menteurs. Mais combien tous ces directeurs de théâtre ont tort de croire que le public se fie à ces comptes rendus ingénument dithyrambiques qui frisent le ridicule, et comme ils sont naïfs de redouter ou de négliger les appréciations indépendantes et sincères de ce qu'ils appellent dédaigneusement les *petites revues !* Ils ne se rendent pas suffisamment compte que nos jugements seuls sont pris au sérieux par le public éclairé, et qu'à l'heure des liquidations définitives ils ne passeront pour des grands hommes qu'autant que nous l'aurons dit.

EDOUARD PERRIN.

COURRIER DE LILLE.

Le 25 février dernier, l'Association symphonique donnait son troisième concert de la saison. Au programme, l'ouverture du *Freischütz*, la septième *Symphonie* en *la* majeur, l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo, et Mme J. Raunay dans le récitatif et l'air du troisième acte d'*Alceste*, la *Chanson perpétuelle* de Chausson et la cavatine des *Noces de Figaro*.

Mme J. Raunay était peu connue à Lille jusqu'à ce jour, aussi a-t-elle remporté un grand succès, si mérité par la beauté de sa voix, la noblesse de sa fière attitude, et son intelligence musicale dénuée de cabotinisme.

Cortot s'impose de plus en plus au public étonné et charmé de tant de puissance sobre, de tant d'autorité sur son orchestre, de tant de respectueuse intelligence dans l'interprétation des œuvres qu'il conduit. L'*Apprenti Sorcier* a séduit les Lillois du premier coup, malgré ce qu'il peut avoir de difficile à une première audition, et ils ont été enlevés par ce rythme étourdissant, cette gaieté bouffonne, cette allure endiablée et, disons-le, cette clarté lumineuse qui colore le poème fort touffu de Gœthe.

L'exécution excellente montre ce que l'on peut attendre d'un orchestre discipliné et souple, et je sais plus d'une Association symphonique en province où l'on n'oserait se hasarder à jouer une pièce aussi difficile à exécuter qu'à conduire.

De pareilles auditions ne vont pas sans soulever après elles, d'une part, les louanges et les encouragements, d'autre part, la jalousie et l'envie, et ce serait un tableau bien curieux que de faire en quelques pages l'histoire de la critique en province, et où on montrerait ce mélange de vrai savoir, de science documentée, et aussi à côté de suffisance, d'ignorance, de « m'as-tu vu » musicastres.

La Société des Concerts populaires avait, le 18, donné une seconde audition d'*Harold en Italie*, où l'alto solo Queste avait joué à merveille cette partie concertante d'une œuvre bien ancienne et bien démodée.

Pierné vient en mars conduire *la Croisade des enfants* et ce sera encore là une belle journée artistique.

Colonne avait, le 17, donné un troisième concert par abonnement, potpourri éclectique, où, à côté de la 5e Symphonie de Beethoven qui a été jouée entièrement, se voyaient les fragments d'une Symphonie de Mozart, et le seul allegretto d'une Symphonie de Brahms. Excellente exécution d'ailleurs, mais qui ne doit pas nous étonner (il ne manquerait plus que cela, étant donnée la valeur du chef !) mais curieux programme, où en tête, pour bien convaincre le public que c'était bien l'orchestre Colonne, on avait énuméré soigneusement les noms des musiciens de l'orchestre. La foule se méfiait donc ?

La Société d'Instruments à vent, fondée et dirigée par M. Bouillard, le si remarquable flûtiste, a donné sa 4e séance le 4 mars, devant un public de choix. Ce fut une journée charmante : au programme un sextuor de Beethoven, un trio du même pour flûte, clarinette, cor anglais dont Bouillard enleva le scherzo d'une façon ravissante, un quatuor de Mozart avec accompagnement d'orchestre, un peu long ; Mlle Louvois y joua avec autorité et intelligence le *Poème des Montagnes* de d'Indy. C'est une excellente artiste, et Bouillard un vrai musicien. H. G.

L'abondance des matières nous oblige à remettre à notre prochain numéro les correspondances de Lyon, Nantes, Reims, Rouen, Strasbourg et Tours.

ECHOS.

Une lettre de C. Saint-Saëns. — On sait que, le 14 février dernier, à la Chambre, M. L. Levraud, député, interpella le gouvernement sur la gestion de l'Opéra-Comique. Il cita, au sujet de la *réception* des pièces dans ce théâtre national, le cas, notamment, des compositeurs Camille Saint-Saëns, Sylvio Lazzari et Auguste Chapuis.

La lettre et le télégramme ci-dessous ont été adressés depuis, par M. Saint-Saëns, à M. Levraud :

Palais de Monaco.

19 février 1906.

« Cher Monsieur,

« Je viens d'apprendre que vous avez parlé à la Chambre de la *Princesse* « *Jaune* et de ses malheurs ; je vous suis très reconnaissant d'avoir pris la « défense de mes droits injustement méconnus.

« Agréez l'assurance de ma haute considération.

« C. Saint-Saëns. »

Monaco, 23 février, 5 h. 20.

« M. Levraud peut disposer de ma lettre.

« Saint-Saëns. »

Schola Cantorum. — Le mercredi 4 avril, à 9 h., aura lieu, à la *Schola Cantorum*, la 2e audition annuelle des grandes œuvres de piano et d'orgue de César Franck, par Mlle Blanche Selva et M. Gustave Bret. Au programme, en plus des trois *Chorals* d'orgue, de *Prélude, Choral et Fugue, Prélude, Aria et Finale*, figure une *Danse lente*, tout récemment retrouvée et publiée.

Mondanités. — Le *Cœur du Moulin*, de Déodat de Séverac, a été joué devant un auditoire choisi d'amateurs, dans les salons de M. Sérieyx. Nous ne nous croyons pas le droit de dire encore tout le charme poétique et profond de ces deux actes que l'Opéra-Comique nous promet pour bientôt. Mais qu'il nous soit permis au moins de féliciter Mlle Selva, qui a su traduire l'orchestre au piano avec une puissance et une vérité d'accent miraculeuses.

M. Edouard Risler nous promet pour le 24 de ce mois un concert où la *Sonate* pour piano et violon de Th. Dubois voisinera agréablement avec la *Sonate* en *sol majeur* de Beethoven pour piano et violoncelle et le premier trio de Saint-Saëns.

Laïcisons les orgues, s'écrie, dans l'*Action* du 5 mars, M. Charles Beauquier, député du Doubs. Et, dans un transport d'éloquence, il traite de « boîte cléricale » l'école Niedermeyer, d'où sortit M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire. Quand donc ces gens-là auront-ils fini de sauver la République ?

Société philharmonique. — Les belles et inoubliables séances d'art pur que nous a offertes l'an dernier la Société Philharmonique de Paris, et au cours desquelles l'illustre Maître Joseph Joachim et son Quatuor ont exécuté intégralement les quatuors de Beethoven, vont avoir un lendemain.

En effet, nous apprenons que l'illustre violoniste, Directeur du Conservatoire de Berlin, doit prochainement arriver à Paris.

Il sera accompagné de ses partenaires de quatuor, MM. les Professeurs Carl Halir, Emmanuel Wirth et Robert Hausmann. Ces incomparables artistes donneront à la Société Philharmonique de Paris, 8, rue d'Athènes, les 2, 3, 4, 6 et 7 avril, une série de cinq concerts qui seront en quelque sorte, dans leur ensemble, un résumé de l'histoire du quatuor.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »
D'ODON RIGAUD (1)

Le *Journal des visites pastorales* d'Odon Rigaud, qui fut archevêque de Rouen au milieu du treizième siècle, est une source à laquelle les historiens de la musique n'ont point accoutumé de puiser. Les extraits que nous en faisons ici montrent pourtant la large part que tenaient les questions musicales dans les préoccupations du prélat. Nous n'oserions en conclure qu'il fût lui-même véritablement musicien, mais comme il avait le goût du beau, il regrettait que dans son dio-

(1) *Regestrum uisitationum archiepiscopi rothomagensis.* — Journal des visites pastorales d'Eude Rigaud, archevêque de Rouen (MCCXLVIII-MCCLXIX). Publié, pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, avec autorisation du Ministre de l'Instruction publique, par Th. Bonnin. Rouen, Auguste Le Brument, 1852, VII-860 p. in-4. Le manuscrit original porte à la Bibl. Nat. de Paris la cote lat. *1245*.

Nous avons adopté la forme Odon du cas régime *Odonem*, au lieu de Eude prise sur le cas sujet *Odo*, en conformité avec une convention très sage établie entre eux par les romanistes et les historiens. Au reste, pour la même raison, on a accoutumé de dire Odon de Cluny, et non Eude de Cluny.

Il faut consulter le mémoire de M. Léopold Delisle, *Le clergé normand au treizième siècle*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, VII, 479-499.

La miniature que nous reproduisons ci-dessus est prise dans un manuscrit d'Oxford, Bodley, 264, fol. 181 v°.

cèse l'art du chant ne fût pas cultivé comme il eût souhaité qu'il le fût ; comme il avait le goût du bien, il éprouvait quelque peine à ce que, dans les actes de la vie quotidienne, ceux à qui l'Église déléguait la mission de chanter à ses offices n'eussent point toujours la beauté morale de l'artiste formé à l'idéal chrétien, et ce sont ses plaintes que nous entendons.

Odon Rigaud était entré en 1242 dans l'ordre de Saint-François. Au mois de mars de l'année 1247, il fut sacré archevêque de Rouen, après que le pape Innocent IV l'eut préalablement relevé du vœu de renonciation à toute dignité ecclésiastique, qu'il avait prononcé en entrant dans l'ordre des Frères Mineurs. Décidé à réaliser dans toute la Normandie l'œuvre de réforme que, simple religieux, il y avait prêchée, son premier soin fut la visite des doyennés ruraux de son diocèse. Comme il ne pouvait se transporter dans chaque paroisse, Odon réunissait dans une même assemblée tous les curés d'un doyenné, et là, il faisait une sévère enquête sur les mœurs de chacun d'eux, enregistrant les résolutions prises, les punitions imposées aux coupables et les promesses reçues d'une conduite meilleure : six prêtres, investis des fonctions de jurés, dénonçaient hardiment tous les désordres que la voix publique imputait à leurs confrères.

L'austère prélat visite de même les communautés religieuses de toute sa province ecclésiastique : dans chaque abbaye, prieuré ou chapitre, il s'informe des mœurs des religieux, de la situation financière de l'établissement, de l'état des édifices et du mobilier, voire même des approvisionnements, et ne s'en va qu'après avoir avisé à la réforme des abus qui l'ont frappé.

Le *Journal* d'Odon Rigaud est le procès-verbal, fidèle et vivant, de ses visites pastorales. Dans ces pages sincères qu'il écrivait pour lui seul et qu'un secret impénétrable devait dérober à toute curiosité, il note impartialement des milliers et des milliers de menus faits de l'existence quotidienne. C'est donc un tableau extraordinairement précis et curieux tout ensemble de la vie religieuse en Normandie au temps de saint Louis. Mais, s'il est exact de dire que l'on chercherait vainement une histoire plus intimement vraie des mœurs du clergé en une contrée et en un temps donnés, il faut ajouter que les renseignements que nous en recevons sont incomplets, en ce sens que, par la nature même de son enquête, Odon Rigaud enregistre sans exception toutes les actions mauvaises et garde le silence sur le bien.

Dans les premières pages de cet article, nous jetterons un coup d'œil indiscret sur la vie du clergé normand au temps de notre document, et dans une seconde partie nous écouterons

les plaintes d'Odon en ce qui concerne particulièrement la musique et les musiciens : après quoi nos lecteurs pourront se demander comme nous si, depuis le treizième siècle, le progrès artistique et le progrès moral ont marché d'un pas égal. Et la conclusion est assez consolante. Notre clergé vaut certes mieux au point de vue de la pureté des mœurs que les justiciables d'Odon Rigaud ; mais sa formation artistique, l'éducation de son goût, sa connaissance du chant liturgique, ne sont guère supérieures à ce qu'elles étaient au treizième siècle, — et de combien d'ecclésiastiques aujourd'hui, tel archevêque de Rouen ou d'ailleurs, auquel la politique laisserait le loisir de faire la besogne d'Odon Rigaud, pourrait dire comme son prédécesseur : *noluit cantare et dixit se nihil scire de cantu !*

*
* *

Du fait seul que leur vocation les conduisait dans la vie ecclésiastique vers un idéal différent, réguliers et séculiers n'étaient point exposés à tomber dans les mêmes errements : il est assez rare en effet qu'Odon Rigaud relève chez les moines les infractions qu'il blâme chez les prêtres. Ordinairement chez les premiers nous ne remarquons guère que des manquements à la règle monastique, et aux yeux du monde leurs fautes sont légères, tandis que le clergé qui vit de la vie extérieure et se mêle à la société qui l'entoure est exposé à toutes les défaillances de droit commun, à toutes les tentations des sens, que le cloître épargne le plus souvent à ceux et à celles qu'il enferme.

Aussi bien, quand Odon Rigaud arrive dans une abbaye ou dans un prieuré, ce dont il s'inquiète aussitôt, c'est de savoir si la vie des moines et des moniales est conforme aux prescriptions de la règle. Il s'enquiert ensuite de l'état du temporel, c'est-à-dire des bâtiments et du mobilier, des approvisionnements, des finances et de leur comptabilité : combien de fois le prieur ou l'abbé, un saint homme par ailleurs, a-t-il négligé de tenir régulièrement le registre de ses recettes et de ses dépenses ! Or, Odon insiste pour que la dévotion ne fasse pas oublier le côté matériel de l'existence. D'autres, par faiblesse ou par bonté, entretiennent leurs parents pauvres avec les revenus de la communauté, les admettant à vivre dans la maison, leur achetant des livres, des vêtements, des instruments agricoles : l'austère prélat s'emploie à faire cesser ces abus. Et voici d'autres relâchements, il s'agit des moniales de Saint-Amand de Rouen :

utuntur camisiis, culcitris et linteaminibus et pelliciis cuniculorum, leporum, catorum et uulpium, interdiximus eis omnino pellicias cuniculorum (1). Ces religieuses portaient des chemises de toile ! A l'époque de notre document, ce soin de la personne était encore un grand luxe et une innovation. Odon s'en offusque; mais il réserve ses défenses formelles à l'emploi, en guise de fourrures, des peaux de lapins. Les religieuses, en d'autres lieux, se parent avec trop de recherche, élèvent des chiens, des oiseaux, des écureuils, s'adonnent à de petits ouvrages de fantaisie : rien de cela n'est bien grave ; mais l'archevêque estime que la vie religieuse n'a que faire de ces futilités, et les interdit. A vrai dire, le *Journal* d'Odon Rigaud contient à diverses reprises des imputations plus graves, mais il eût été assez extraordinaire que, dans le nombre immense de moines et de moniales que contenaient son diocèse et les diocèses suffragants, quelques brebis galeuses ne se fussent point glissées.

En revanche, beaucoup plus fréquemment, ainsi que nous venons de le dire, le contact permanent de la société avec les séculiers exposait le clergé de Normandie à des tentations sans cesse répétées, sans que l'idée religieuse ait été assez puissante d'autre part ou assez efficace pour constituer la sauvegarde de sa moralité.

Le reproche d'incontinence est un de ceux qui reviennent avec le plus de fréquence : tel curé entretient des concubines, tel autre élève son enfant sous le toit du presbytère, tel autre enfin a été rencontré dans une maison de débauche. Faut-il citer au hasard l'enquête qu'Odon Rigaud fit, le jeudi 28 janvier 1249, au doyenné de Basqueville ?

... Item presbyter de Aupegart rixosus est et leuis capitis et rixatur cum parrochianis suis. Item presbyter de Donestanuilla infamatus est de uxore Girardi de Cellario : correctus. Richardus presbyter de Carleuilla correctus de ebriositate non cessat. Item socius eius ebriosus similiter et notatus de incontinencia de quadam parrochiana sua... Item presbyter de Baudribosco defert habitum inhonestum et gerit se tanquam armiger et solet ministrare lanceas ad bohordamenta, nec residet in ecclesia, nec uenit ad capitula. Item presbyter de Berteuilla est incontinens. Item presbyter de Buuilla notatus de incontinentia et ebriositate et secutus fuit quandam per campos ut eam cognosceret. Item presbyter de Ambleuilla correctus fuit de quadam et iurauit archidiacono quod si recidiuaret haberet ecclesiam suam pro resignata : item infamatus est idem de negociacione. Item presbyter de Mesnilio ebriosus et quando bibit rixatur... (2).

(1) *Journal*, p. 16.
(2) *Journal*, p. 28.

Nous en avons passé, sinon des meilleurs : il faut se rappeler seulement que le doyenné de Basqueville se composait de quarante-six paroisses, c'est-à-dire que, sur quarante-six curés, il en est au moins quatre coupables d'avoir manqué au vœu de chasteté, l'un même est accusé de viol ! Quatre encore méritent l'épithète d'*ebriosi*, et quand ils sont pris de boisson, ces curés batailleurs en viennent aux coups avec leurs paroissiens, quand ils ne tombent pas ivres-morts dans les champs, *propter ebrietatem aliquando iacuit in campis*, comme tel clerc d'Ouville ; l'un prend part à ce genre de tournois, qu'on appelait dans la vieille langue *bouhourdeïs*, et un dernier enfin se livre au commerce. Et c'est à chaque page du *Journal* que ces accusations se retrouvent, s'aggravent parfois, comme c'est le cas de Gautier, curé de Grandcourt, qui *infamatus est de propria nepte et de nimia potacione* (1).

Le commerce a tenté un certain nombre de curés normands : les uns s'occupent de la vente des bois, les autres font négoce d'animaux domestiques et vendent des béliers, des vaches, des chevaux, d'autres enfin spéculent sur le chanvre, le vin ou le cidre.

Que nous rencontrions des curés se livrant à tel des jeux de hasard défendus par le droit canonique, notre conscience ne s'émeut guère. Il en est de même si la coupe du costume n'est pas en tout point conforme à la coutume locale et aux habitudes de l'époque ; mais il est plus grave de rencontrer un curé, comme celui de Saint-Laurent-le-Petit, fâcheusement connu pour ses mauvaises mœurs et son habitude d'exiger un salaire en retour des sacrements qu'il administrait, *notatus de incontinencia et de uenditione sacramentorum* (2). Mais encore une fois, si à chaque page de son *Journal*, si à chaque jour de l'année, et cela pendant vingt ans, Odon nous signale nombre de curés coupables de n'avoir pas su résister aux entraînements de leurs sens et d'avoir en même temps semé le scandale dans leurs paroisses, souvenons-nous qu'il n'a noté que les actions blâmables de son clergé et qu'il a tu les autres. Celles-ci, nous pouvons les faire revivre en imagination et supposer que le bien l'a encore emporté sur le mal ; mais c'est là une statistique que nous ne voulons point entreprendre. Bref, le *Registre des visites pastorales* de l'archevêque de Rouen est un document du premier ordre pour l'histoire du clergé normand du treizième siècle, pittoresque et précis : en outre, il a pour nous cet intérêt, que l'historien de la

(1) *Journal*, p. 21. Grandcourt : aujourd'hui dans la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray, canton de Londinières.

(2) *Journal*, p. 27.

musique y trouve à glaner des détails, qui ne sont point indifférents et que l'on chercherait vainement ailleurs.

*
*

C'est en dépouillant, la plume en main, ce volumineux in-quarto de près de huit cents pages que nous avons relevé au fur et à mesure de notre lecture, sans aucun ordre logique, les indications concernant l'histoire musicale. Il nous a paru, une fois ce travail préliminaire terminé, que ces notes éparses pouvaient assez simplement se classer sous quelques rubriques et ces rubriques se ranger à leur tour sous trois titres d'un ordre plus général encore. Mais c'est là un côté accessoire de la question : nous tenons avant tout à publier d'une manière correcte et critique quelques textes intéressants pour les études musicologiques, laissant bien volontiers à qui voudra le soin de les présenter d'une façon différente.

A. — La pratique du chant. — Cette question, avec les multiples aperçus qu'elle découvre, ne sera jamais traitée dans son ensemble, car elle est faite d'une infinité de détails, divers suivant les siècles et suivant les lieux, car les sources auxquelles l'historien peut puiser sont disséminées en mille endroits dans la littérature du moyen âge et le plus souvent cachées aux regards de qui les cherche. Ainsi notre document contient sur ce sujet quelques indications curieuses, auxquelles on n'avait point encore songé, et voici celles qui nous ont paru mériter d'être retenues.

1° *Écoles de chant.* — Ce n'est point ici le lieu de parler des écoles épiscopales et monastiques. On sait assez, sans que nous ayons autrement besoin d'y revenir, que les monastères, après la réforme de saint Benoît d'Aniane, et les chapitres, après la réforme de Chrodegand, entretenaient chez eux des enfants destinés au culte : ainsi la plupart des cathédrales en avaient une dizaine, qui formaient l'élément jeune de leur clergé. La dislocation des chapitres et leur sécularisation au dixième siècle n'interrompit pas complètement cette tradition, et dans l'enceinte des cathédrales, sous l'œil sévère des chanoines, l'enseignement du chant resta toujours la raison d'être première des écoles épiscopales. Les deux textes d'Odon concernant les *scole cantus* sont relatifs aux Andelys. Dans l'un, le sacriste, *sacrista*, est tenu d'avoir une école de chant.

Jeudi, 14 février 1269.

Accessimus ad ecclesiam Beate Marie de Andeleio... (1) Sacrista tenetur in uestiario iacere continue et scolas cantus tenere [p. 618].

Dans l'autre, le sacriste est invité à se faire remplacer par des clercs capables, s'il ne dirige lui-même l'école de chant.

Mercredi 2 février 1261.

Visitauimus canonicos et clericos Andeliacenses..... Precepimus domino Petro Robillard, sacriste, quod ipse haberet honestos et ydoneos clericos, qui regerent scolas cantus et iacerent in monasterio [p. 390].

Nous ne quitterons point ces deux textes sans y relever une curieuse anomalie. On y voit qu'aux Andelys la direction des écoles de chant appartient au sacriste, *sacrista*, et non au *cantor*, comme partout ailleurs. Un texte manuscrit du *Liber Ordinis* de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, cité par Du Cange, nous énumère tout au long les fonctions inhérentes à cette dignité ecclésiastique, mais ne fait en aucun endroit mention d'un semblable office : « *Ad officium sacriste pertinent omnia que in thesauro sunt custodire, reliquias et omnia ornamenta altaris et sanctuarii ac totius ecclesie siue in auro, siue in argento, siue in ostro et palliis et tapetibus et cortinis ; sacras quoque uestes et pallas et manutergia, calices et textus et cruces et thuribula et candelabra et cetera uasa que uel ad ministerium uel ad ornamentum altaris et sanctuarii totiusque ecclesie pertinent, libros quoque missales, epistolares et euangelia...* » (2) Mais dans le même article du *Glossarium*, il y a un texte épigraphique, que nous n'avons pu identifier, et qui réunit sur la tête d'un même personnage la double qualité de *sacrista* et de *cantor* :

Istius Ecclesiae Cantor simul atque Sacrista (3).

En était-il de même dans le diocèse de Rouen ? Les textes manquent pour résoudre la difficulté ; mais nous devons nous demander s'il s'agit ici de la direction ou de l'entretien des écoles de chant, car on sait qu'à Rouen, par exemple, le *cantor* avait la surveillance de ces écoles au point de vue des études, tandis que les questions d'entretien et d'administration relevaient du *thesaurarius* ou *sacrista*, dont anciennement les fonctions se confondaient. C'est dans ce dernier sens, croyons-nous, qu'il faut comprendre le rôle du sacriste dans l'organisation

(1) Les Andelys, Eure.
(2) Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, au mot *Sacrista*.
(3) Id., *ibid.*

des écoles aux Andelys : il en est l'économe, l'administrateur, si l'on veut, et des professeurs, *clerici idonei*, assurent l'enseignement.

2° *Examens de musique.* — Le document que nous étudions nous fournit quelques exemples de pédagogie musicale. Ce n'est point, comme tel dialogue entre le maître et l'élève, ainsi qu'il s'en trouve chez les théoriciens du moyen âge, un procédé commode d'exposition, c'est une véritable interrogation, un examen réel que l'archevêque de Rouen fait subir à un candidat proposé pour une cure vacante de son diocèse. Il l'interroge sur la grammaire et sur la musique, il attache presque une égale importance à ces deux ordres de connaissances et refuse le candidat qui n'a pas su chanter, aussi nettement que si celui-ci s'était montré malhabile à traduire un texte de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Nous donnons le procès-verbal de trois de ces examens.

Vendredi, 30 mai 1253.

Ibidem. [Apud Deiuillam (1)] Ipsa die, uidelicet die martis ante penthecostem, examinauimus Gaufridum, clericum, presentatum ad ecclesiam Beati Richarii de Herecort in illa legenda : *omnia autem aperta et nuda sunt eius oculis* (2). Requisitus *aperta* que pars, respondit nomen ; requisitus si posset esse alterius partis oracionis, respondit quod sic uidelicet participium ; requisitus a quo uerbo descendit, dixit ab hoc uerbo, aperio, aperis, aperii, aperire, aperior, aperieris, et cetera. Requisitus *compati* cuius figure, dixit compatire de cum et pateo, pates, patui, patere, patendi, patendo, patendum, passum, passu, patiens, passurus, pateor, pateris, passus, patendus. Requisitus quid significet *pateo*, *pates*, dixit aperire uel sufferre. Requisitus *absque* que pars, dixit coniunctio, requisitus cuius partis, dixit causalis. Requisitus de cantu, nichil sciebat cantare sine soffa siue nota, et etiam discordabat in soffa siue nota. Nos autem, tum propter huius insufficienciam quam propter hoc quia infamatus erat inuentus de incontinencia et bellicositate per inquisicionem quam de ipso fieri feceramus, ipsum ad dictam ecclesiam non duximus admittendum [p. 159].

Il faut signaler dans ce procès-verbal d'examen la très curieuse expression *cantare sine soffa siue nota.* Tout d'abord la forme *soffa* doit être ramenée à *solfa* : il n'y a là que le résultat d'un phénomène, connu en grammaire sous le nom d'assimilation; d'ailleurs nous retrouverons un peu plus loin le terme *solfa* exactement écrit. C'est, croyons-nous, une des plus anciennes apparitions de ces deux phonèmes de l'alphabet

(1) Déville, Seine-Inférieure, commune de Grandcourt.
(2) *Hebr.*, IV, 13.

musical réunis pour former la moderne expression de solfège. L'étude lexicographique de ce mot est purement historique. Elle nous fait remonter aux étranges pratiques de la solmisation. Nous ne les rappellerons point ici, car le lecteur pourra se reporter facilement à l'exposé, confus, mais assez complet, qui en est fait dans le dictionnaire de J. d'Ortigue (1). Nous dirons seulement qu'à notre sentiment pour créer ce vocable de *solfège*, c'est-à-dire pour désigner cet exercice de lecture destiné à développer chez le musicien la faculté d'appréciation et d'intonation des intervalles, on a pris la note initiale *g* de l'*hexacordum durum*, caractérisé par le *B durum*, et on l'a fait suivre de la note initiale *f* de l'*hexacordum molle*, qui comprend le *B molle*. L'hexacorde commençant sur *c* appelé *hexacorde de nature* (do-la) ne présentait aucune difficulté. La complication ne venant que lorsque l'on dépassait le *la* à l'aigu et les deux hexacordes *molle* et *durum* servant à cet usage, il a semblé tout naturel de désigner la méthode du nom de ses initiales :

$$g + f = \text{solfa},$$

d'où les Italiens ont tiré l'expression *solfeggio* et dont nous avons fait solfège (2).

Mais dans le cas présent, le pauvre candidat ne se préoccupe guère de haute théorie musicale : Odon Rigaud lui demande simplement de chanter une antienne ou un répons et s'aperçoit que son clerc, qui avait déjà médiocrement répondu aux interrogations de grammaire, non seulement est incapable de chanter *sine soffa siue nota*, mais encore chante faux *in soffa siue nota*. Nous serions tenté d'expliquer cette distinction en disant que le postulant ne savait rien chanter de mémoire, et que même avec la musique sous les yeux, il s'en tirait encore fort mal. Or, une explication plus subtile nous sollicite. Sommes-nous fondé à identifier *solfa* et *nota* ? Nous avons un précieux document qui nous apprend que dans les écoles de chant de Normandie on pratiquait la notation alphabétique : c'est le *Livre d'Ivoire*, actuellement conservé à la Biblio-

(1) Ortigue (J. d'). — *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*. Migne, Paris, 1853.

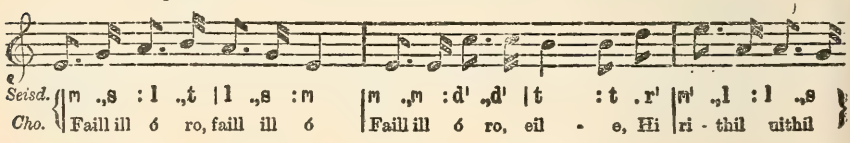
(2) On voit que nous n'acceptons pas l'opinion de Diez, formulée dans l'*Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (Bonn, 1887). Son étymologie de *solfa* est hautement fantaisiste dans sa naïveté : il l'explique par la lecture à rebours de la gamme guidonienne *ut, ré, mi, fa, sol, la*, cette dernière syllabe *la* faisant article devant *solfa* substantif !

thèque publique de Rouen (1), et appartenant anciennement au chapitre de la cathédrale.

Le *Livre d'Ivoire* présente une curieuse particularité de notation : au lieu d'être écrit en notation neumatique usuelle, ce manuscrit du onzième siècle adopte un système d'écriture musicale en notation alphabétique avec les lettres du monocorde. C'était, au reste, une habitude d'école, et le R. P. Pothier en conclut que la présence de cette notation didactique au *Livre d'Ivoire* semble indiquer très anciennement l'existence d'une école de chant à la Primatiale (2) : le livre de MM. Collette et Bourdon a précisé l'exactitude de cette hypothèse (3). Bref, ce que nous voulons retenir ici, c'est que, dans le texte d'Odon Rigaud, il est certain que si *cantare in nota* signifie chanter sur les notes de musique écrites sur la portée, dans la belle écriture musico-liturgique du treizième siècle, il est possible que l'expression *cantare in solfa* ait pu désigner la lecture d'une écriture musicale en notation alphabétique. Et voici une raison que nous avons pour nous arrêter à cette solution : en Angleterre, pays traditionaliste par excellence, nombre de publications populaires de folk-lore musical sont faites en double notation, *staff or sol-fa*, c'est-à-dire dans l'écriture ordinaire avec l'emploi de la portée et en notation *sol-fa*. Ce système est celui qu'a adopté la *Tonic solfa Association*, association chorale très répandue en Angleterre, où elle compte des milliers de membres. Il use d'une notation spéciale avec les syllabes de solmisation *doh*, *ray*, *me*, *fah*, *soh*, *lah*, *te*, représentées dans l'écriture par les initiales, comme on peut s'en rendre compte sur le fac-simile d'une page de cette écriture.

12—ORAN AN UACHDARAIN—SONG TO THE CHIEF.

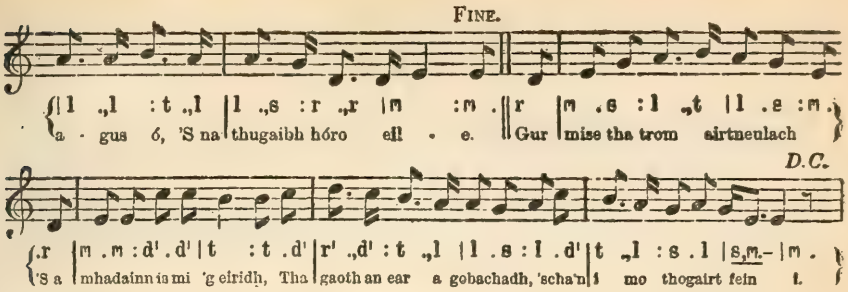
KEY C.—*With spirit.*



(1) Bibliothèque de Rouen, n° 1405 (anc. Y. 27) du *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. I. Au fol. 86, office de saint Romain. XIe siècle.

(2) POTHIER (LE R. P. DOM JOSEPH). — *Mémoires sur la musique sacrée en Normandie*, publiés dans les *Assises de Caumont*, juin 1896. Ligugé, imprimerie Saint-Martin, 1896.

(3) COLLETTE ET BOURDON (Abbés). — *Histoire de la maîtrise de Rouen*, Rouen, 1892, in-4.



Nous ne désirons point critiquer ici cette méthode (1), analogue en bien des points au système Galin-Paris-Chevé, de fâcheuse mémoire : contentons-nous de faire le rapprochement avec la notation alphabétique en usage à la Primatiale de Rouen au moyen âge et sans doute encore à l'époque d'Odon Rigaud. Nous aurons peut-être ainsi la clé d'une expression énigmatique.

(1) On sait que depuis les notations alphabétiques du moyen âge, ce mode d'écriture musical a survécu à travers les siècles. L'inventeur du *Tonic solfa* ou, pour mieux dire, son propagateur, fut un prêtre non conformiste qui mourut en 1880, John Curwen. Il aida à la diffusion de son système par nombre d'ouvrages pédagogiques, comme *the Standard course of lessons and exercices on the tonic Solfa-Method* (1861), et fonda même un périodique, *the Tonic Solfa-Reporter* (1851). En outre, des œuvres classiques et populaires ont été abondamment publiées. Un éditeur anglais, John Leng, vient ainsi de faire paraître *the People's English Songs*, — *the People's Irish Songs*, — *the People's Welsh Songs*, en double notation. Le curieux recueil de LACHLAN MAC BEAN, *the Songs and Hymns of the Gael* est publié *with Music in both Staff and Sol-Fa Notations* chez Eneas Mackay, à Stirling. Nous lui empruntons le fac-simile ci-dessus reproduit. Il serait curieux de rechercher si, depuis le moyen âge, on peut suivre en Angleterre la tradition d'une notation alphabétique.

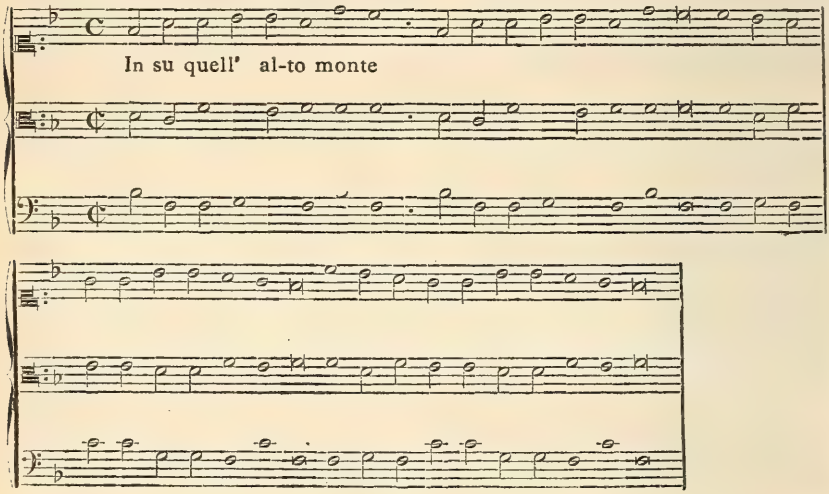
(*A suivre.*)

PIERRE AUBRY.

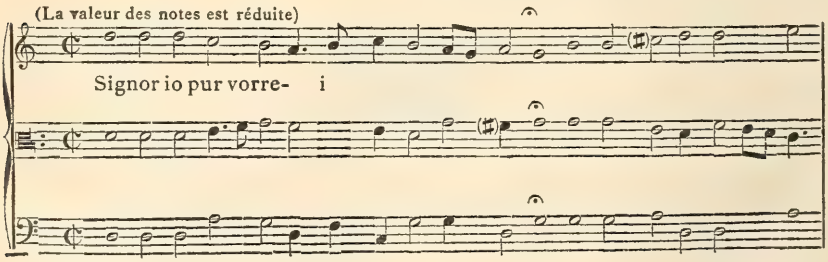
L'ART ITALIEN

AVANT PALESTRINA[1]

Petite chanson populaire italienne du XVIe siècle. — Se trouve arrangée à 3 voix dans le *Libro primo di Laudi spirituali.....* du P. Serafino Razzi. — Venise, 1563 (exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Florence).



Mélodie religieuse populaire du XVe siècle. — Se trouve arrangée à 3 voix dans le *Libro primo di Laudi spirituali.....* du P. Serafino Razzi. Venise, 1563.

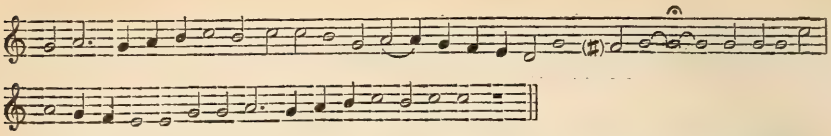


(1) Suite et fin. Voir le *Mercure musical* du 15 mars 1906.

D. C. sino A

Mélodie d'une *frottola* de Nicolo Pifaro (siennois), se trouve dans le *Libro primo di Frottole.... impressum Saenis per Petrum Sambonettum... anno MDXV*, pag. 41 (Bibliothèque Marucelliana, Florence).

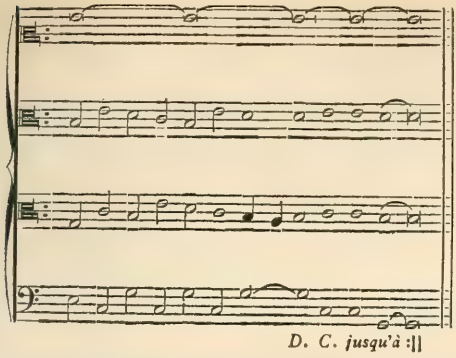
Di lassar tuo divo aspecto forza m'è benchè mi duole



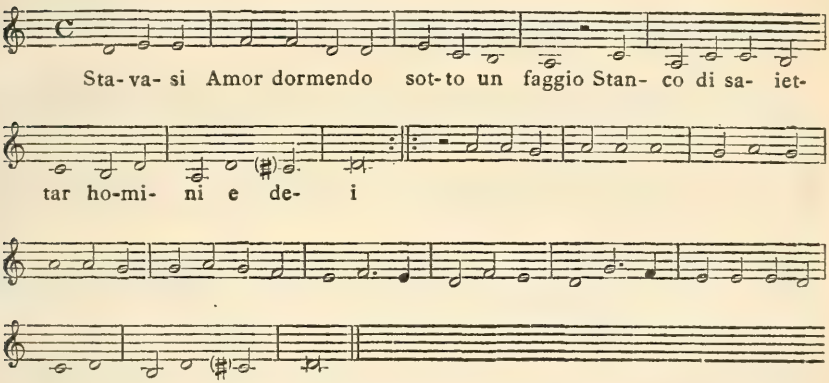
La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires.

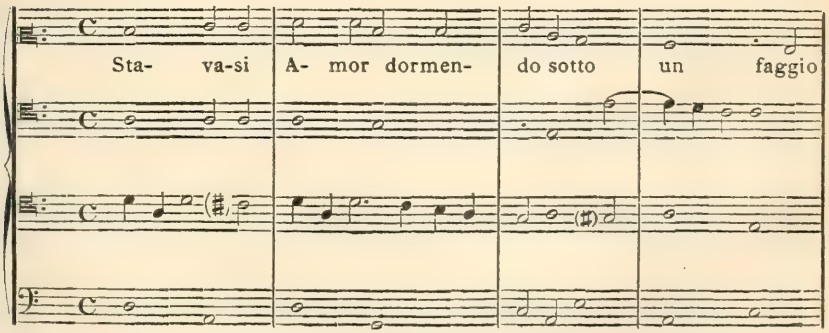
Di lassar tuo di- vo aspecto forza m'è benchè mi duo-le

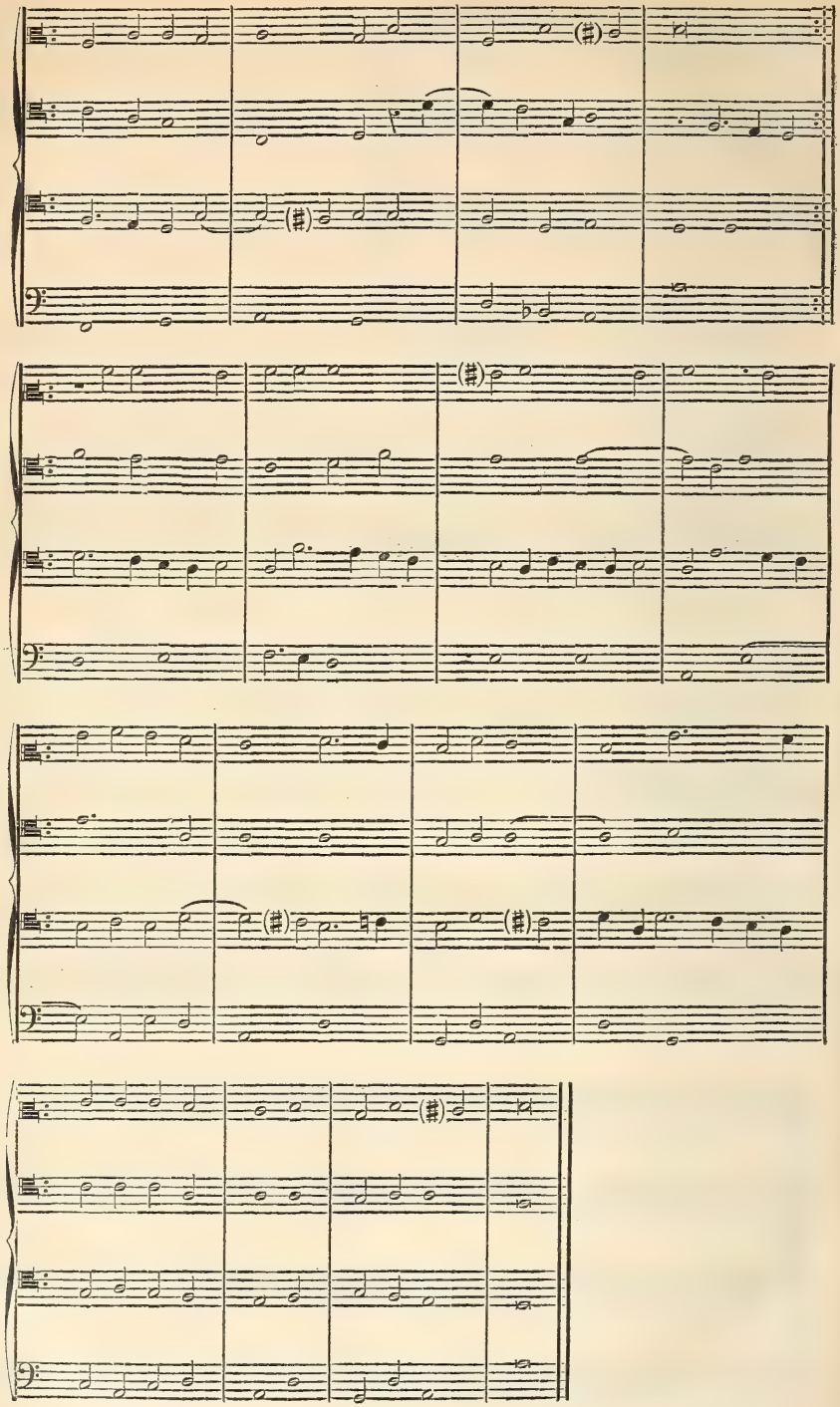
(*les parties secondaires n'ont pas de paroles*)



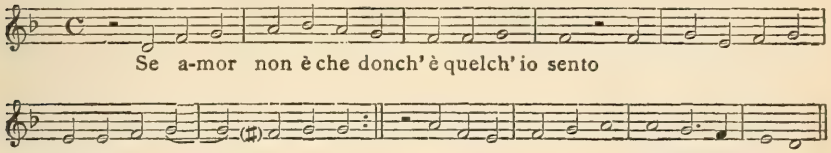
Mélodie d'une *frottola* de Bartolomeo Tromboncino (de Vérone). Cette *frottola* se trouve dans le *Libro secondo di Fioretti, Frottole, Barzelette, etc...., stampato in Napoli per Joanne Antonio de Laneto.....* MDXVIII, p. 225 (un exemplaire à la Bibliothèque Marucelliana de Florence).



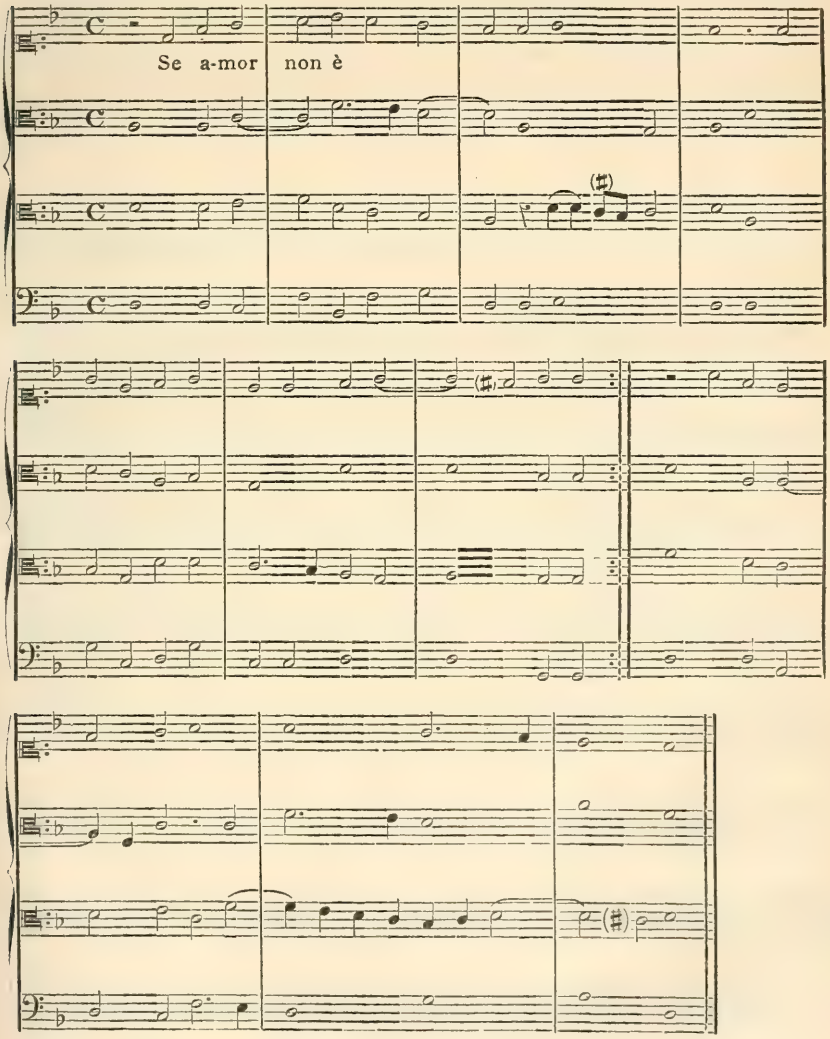




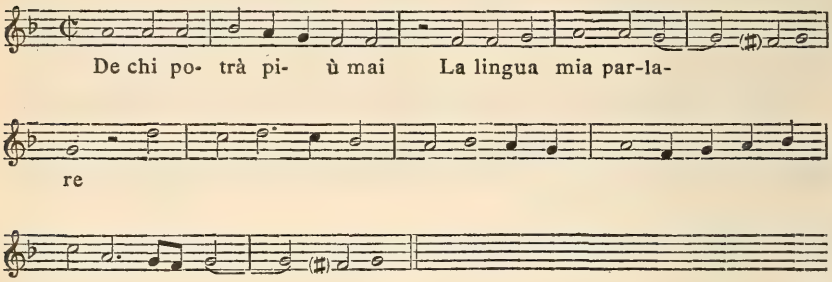
Mélodie d'un *sonetto* de Marchetto Cara ; se trouve dans le *Libro secondo di Fioretti, etc....*, stampato in Napoli per Joanne Antonio de Laneto... MDXVIII, p. 439 (Bibliothèque Marucelliana de Florence).



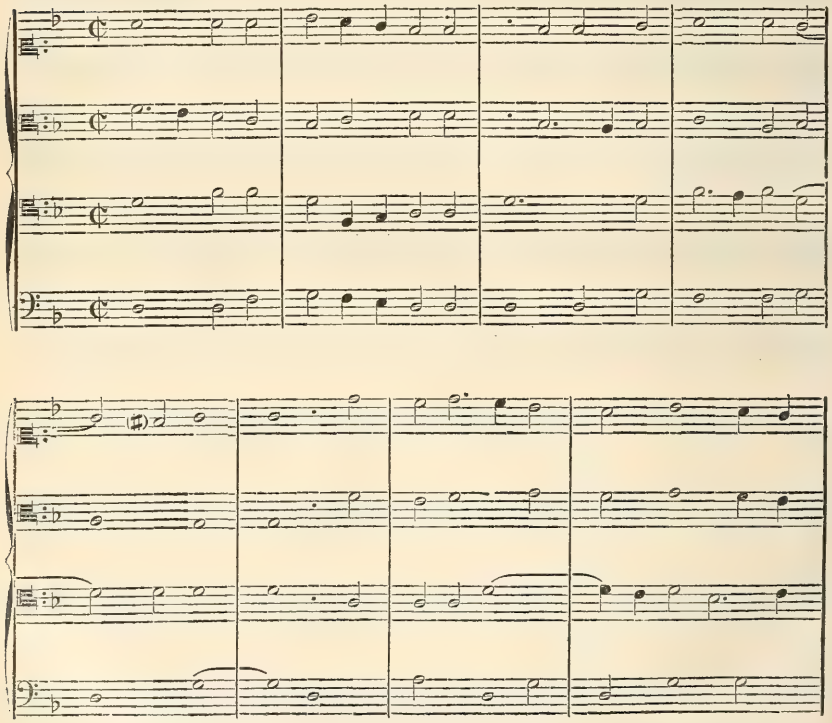
La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires.

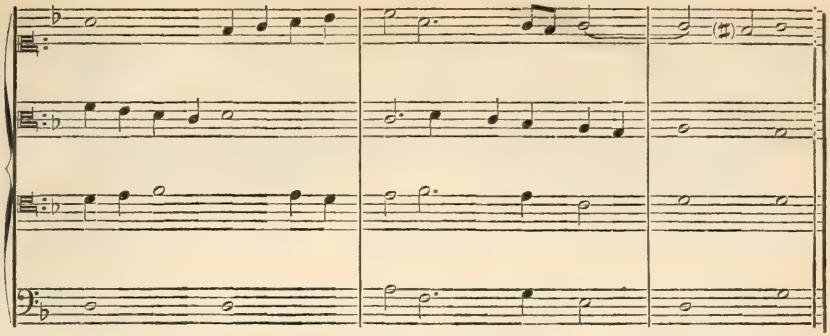


Mélodie d'une *frottola* de Andrea Antico da Montona (celui qui a gravé le *Liber Quindecim Missarum electarum*). — Cette pièce se trouve dans le *Libro tertio delle Frottole...* Venetiis, impressum opera et arte Andree antiqui... anno 1520, page 420 (Bibliothèque Marucelliana, Florence).

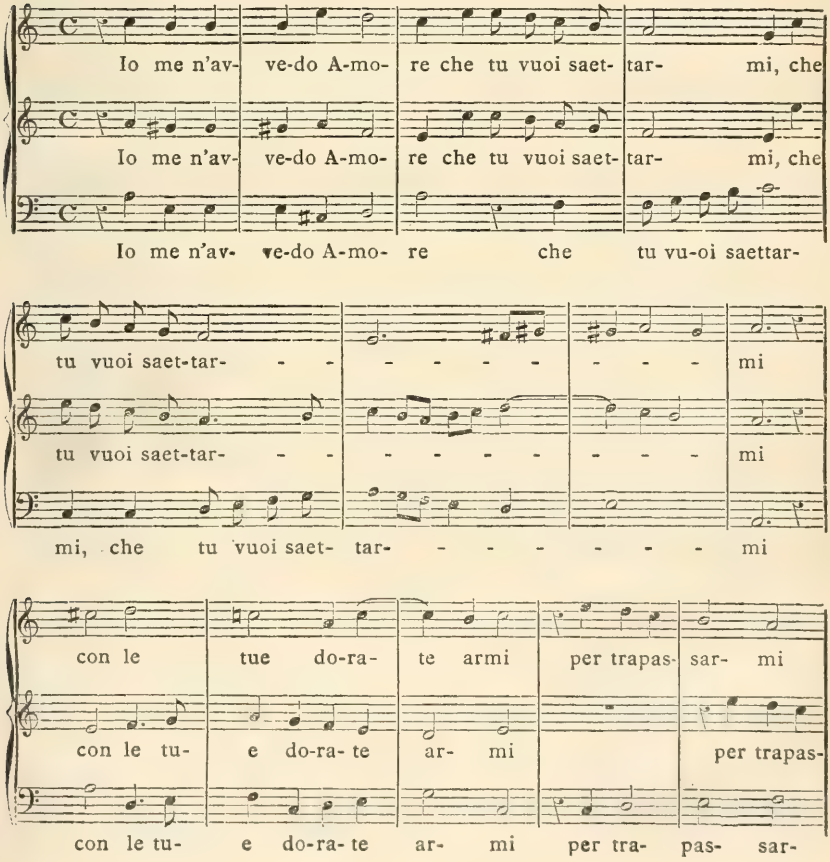


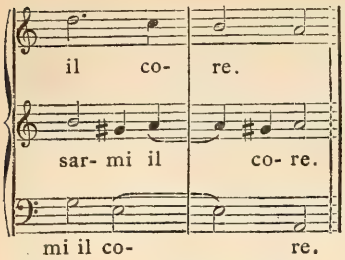
La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires:



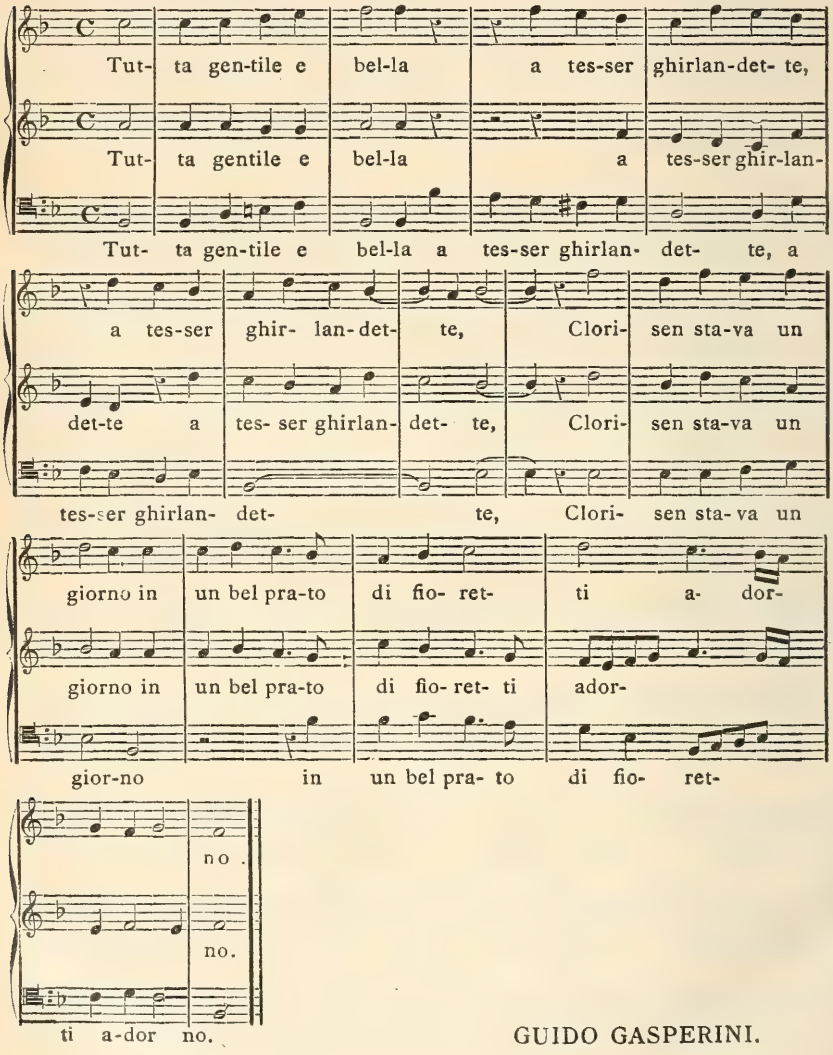


Canzonetta di Arcangelo Crivello (delle *Canzonette per cantar e sonar di liuto a tre voci....* Venetia, ap. Giacomo Vincenti, MDXCI).





Canzonetta di Giov. Maria Nanino (delle *Canzonette per cantar e sonar di liuto....* Venetia, ap. Giacomo Vincenti, MDXCI).



GUIDO GASPERINI.

REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concert Colonne. — La *Symphonia domestica* de M. **Richard Strauss.**

Le *great event* de la saison musicale de 1906 vient d'avoir lieu, et nous devons dès l'abord remercier M. Colonne de nous avoir procuré l'audition de la *Sinfonia Domestica* de **Richard Strauss** sous la direction de l'auteur, quoiqu'il soit cependant quelque peu honteux pour Paris de n'entendre qu'à la fin de la saison de 1906 une œuvre que New-York, Londres, Berlin et Bruxelles entendirent en 1904 et 1905.

Dans toute l'Allemagne musicale contemporaine, R. Strauss se détache avec une netteté singulière. *Kapellmeister* distingué, il n'écrit pas de la musique de chef d'orchestre ; contrapuntiste très savant, il ne ressemble en rien à Bruckner, Reger ou Mahler ; disciple wagnérien fervent, il écrit peu pour le théâtre, et cependant il est très allemand. Teuton *modern style*, telle me paraît être la dénomination qui caractérise le mieux cette nature ardente et mélancolique, aimant l'intimité mais en même temps l'extériorisation bruyante, et qui nage éperdument dans la *métaphysique de l'alcôve*. Il y a de tout ceci dans la *Domestica*. La douce *gemütlichkeit*, la gaîté bruyante et bouffonne, une certaine profondeur plus apparente que réelle, plus cherchée qu'atteinte, et une science de l'orchestre impeccable font de cette œuvre énorme (cinquante minutes sans interruption) un des monuments de la musique moderne.

Depuis *Don Juan*, Strauss a régulièrement évolué. Si son amour de la bouffonnerie lui a dicté *Don Quichotte* ou les *Exploits comiques de Till Eulenspiegel*, ses prétentions métaphysiques lui inspirèrent *Mort et Transfiguration*, *Zarathoustra* et la *Vie d'un héros*. Les deux tendances indiquées par ces œuvres se retrouvent dans la *Domestica*, où il tenta de représenter la vie de famille aux multiples faces et aux oppositions très marquées. Un point commun à toutes ces œuvres est cependant à noter : la musique pure

n'est nullement le fait de Strauss. Toutes sont inspirées, soit par une ballade de Lenau, un passage de Nietzsche, une légende connue ou une intention très marquée. La musique de chambre de Strauss est peu intéressante et parfois vulgaire ; il existe entre autres choses une sonate pour violoncelle et piano (*op.* 7) où se chante très nettement la chanson plus que populaire *J'irai le dire — A ma mère !...*

Ce fait est intéressant à noter, non pas tant en lui-même que parce qu'il corrobore deux des caractéristiques de Strauss : le peu d'aptitude à la musique pure et le manque de distinction des idées. Ces deux particularités de son talent sont portées à leur apogée dans la *Domestica*. Dédiée à sa femme et à leur cher enfant, cette œuvre est également le reflet de l'incertitude musicale qui règne actuellement en Allemagne. Si, abstraction faite des intentions descriptives, on considère l'œuvre, on est en droit d'y reconnaître une symphonie classique où à une courte introduction succèdent un *scherzo*, un *adagio* et un *finale* en forme de fugue. Mais comme symphonie régénérée, elle est bien inférieure à des œuvres comme la troisième d'A. Magnard ou la seconde de V. d'Indy.

L'orchestre de la *Domestica* est très chargé. Les pupitres de vents sont considérablement renforcés : deux hautbois ordinaires doublés par un hautbois d'amour et un cor anglais ; trois grandes flûtes et une petite ; quatre clarinettes, une en *ré*, une en *la* et deux en *si* ♭ quatre bassons et un contrebasson ; quatre saxophones en forme de quatuor ; huit cors, quatre trompettes, trois trombones et un tuba. Une pareille agglomération de vents exige une notable augmentation des cordes, ce qui mobilise un orchestre de cent vingt musiciens et rend une pareille œuvre inexécutable par beaucoup d'associations de concerts ne possédant pas des ressources indéfinies.

Une courte introduction sert de lexique et expose les six thèmes sur lesquels l'œuvre tout entière est bâtie. Trois thèmes sont dévolus au père et représentent son activité, son intelligence et son enthousiasme. Le premier et le troisième remplacent la ligne mélodique par un certain mouvement rythmique, mais le second ne donne qu'une piètre idée de l'intelligence du père de famille. La femme n'a droit qu'à deux thèmes, dont la seule désignation fera bondir les féministes intégrales. Le caprice et le sentiment sont caractérisés par des thèmes assez compliqués, à l'instar peut-être de l'âme de la femme. Quant à l'enfant, un seul thème, sans désignation d'aucune sorte, nous peint bien par sa nullité l'âme de l'enfant, cire vierge prête à toutes les empreintes et à toutes les déformations. M. Ch. Malherbe a trouvé (dans le programme) une série de qualités et d'intentions à ces divers thèmes, ce qui fait honneur à sa perspicacité, mais je suis obligé d'avouer que sans son aide je ne me fusse nullement aperçu que je contemplais, en les entendant, une collection de portraits de famille. *Hernani* en musique !

A la fin de l'Introduction se trouve une intention comique qui a dû plonger l'Allemagne entière dans un attendrissement prudhommesque. Je cite M. Malherbe : « Sur un fragment du premier thème paternel, les tantes sont censées dire : « *ganz der Papa !* » (tout à fait le papa), et sur un fragment du premier thème maternel les oncles : « *ganz die Mama !* » (tout à fait la Maman) ». C'est comique, c'est touchant, mais tout seul je ne m'en serais jamais douté. Le *scherzo* est la partie le mieux réussie de l'ouvrage. Le thème de l'enfant s'y développe avec science et bouffonnerie. Les mélodies de la femme l'entourent comme une mère son baby. Elle l'envoie dormir, et le *glockenspiel* sonne sept heures. Sans effort ni extravagances de sonorités, l'orchestre tout entier, l'orchestre a chanté les jeux et les joies puériles du jeune héros, Siegfried en herbe qui folâtre du hautbois d'amour aux bassons et aux altos. L'*adagio* est, à mon sens, la partie la plus faible

de l'œuvre. Bien que Strauss y ait mis toute sa science, l'inspiration vulgaire n'est point faite pour me faire admirer cette page à l'italienne, d'un souffle qui veut être ému et n'est que dépourvu de distinction. C'est là une démonstration bien nette de l'opinion de notre excellent collaborateur Romain Rolland sur l'italianisme persistant de l'Allemagne musicale.

Le *finale*, dont la durée égale celle des trois premiers mouvements, se présente sous l'aspect d'une fugue à deux sujets très librement traitée. Trop librement même, car elle conclut, puis recommence en augmentant la longueur du morceau sans avantage appréciable. Enfin, par analogie avec la forme cyclique chère à Franck, l'introduction se répète et tous les thèmes sont réexposés sur une répétition prolongée des trois premières notes (*do*, *la*, *fa*) du thème initial. Tel est, brièvement résumé après une unique audition, l'aspect de cette œuvre dont il ne faut pas nier la force et la couleur, l'orchestration vibrante et toujours intéressante et qui, sous la conduite de son auteur, a remporté un vif succès. J'espère, après une seconde audition, pouvoir y trouver plus de sources de véritable émotion et y goûter, par avance, *les infinis, souverains et profonds bonheurs, les menues, futiles et passagères traces du ménage de M. Strauss.* M. Bruneau, qui doit connaître mieux que moi la vie de famille, y a vu toutes ces choses. Je crois surtout qu'il y a vu ou qu'il eût pu y voir une réalisation musicale, malgré tout supérieure à l'*Enfant-Roi*, du rôle de l'enfant dans la famille. Enfin, félicitons-nous, il commence à louer ce qu'il ne peut réaliser. Il y a du progrès depuis le *Jour d'été à la Montagne* qu'il trouvait lourd. Il est vrai que l'auteur dudit poème symphonique donne l'auteur de l'*Enfant-Roi* comme prototype du compositeur antimusical. Je crois que même comme critique cette dénomination lui est bien due.

Je n'ai guère de place pour vous dire que **Mischa Elmann**, le prodige violoniste, joua en cinquante-cinq minutes le *Concerto en ré* de Beethoven qui est très beau, c'est entendu, l'*andante* et le *presto* surtout, mais dont l'*allegro* initial renferme, à côté de phrases superbes, des traits en octaves peu réjouissants pour les oreilles. De plus, deux cadences, dont Joachim, je crois, est l'auteur, et qui sont du goût le plus détestable, pourraient, sans difficulté, être supprimées pour toujours. Le jeune Mischa, en progrès sur l'année passée, a remporté le succès que les fauteuils font à tous les virtuoses et les hurleurs du paradis tinrent cois leurs sifflets. La symphonie en *la mineur* de **Saint-Saëns** obtint son succès habituel. Classiquement composée, sauf dans la réexposition des thèmes du mouvement initial, écrite avec une étonnante sûreté de main et une souplesse d'écriture qui suppléent à bien des inspirations musicales, elle fait bien belle figure, dans la symphonie postbeethovénienne, à côté des œuvres de Brahms. Elle est toujours moins longue et moins ennuyeuse, ce qui n'est pas un mince avantage. Quant à la suite de l'*Arlésienne* jouée après la *Domestica*, elle remporta un immense succès bien significatif. Avec un orchestre ordinaire, par la seule puissance d'un métier prodigieux uni à une inspiration exquise, **Bizet** montra que, trente ans avant Strauss, nous savions user du contrepoint le plus rigoureux et des transformations rythmiques sans cesser de faire de la musique charmeuse, aux sonorités délicieuses et aux intentions descriptives aussi intenses que possible. Pour quiconque a habité le Midi, *lou Marcho dei Rei*, c'est Arles au ciel éclatant, aux arènes emplies d'une foule bruyante et au délicieux cloître de Saint-Trophime. C'est la vie, la couleur, émues et pensées avec sincérité ; ce n'est point la dissertation sur un sujet donné en vue d'effets prévus avant que d'être sentis.

CH. CHAMBELLAN.

Concerts Chevillard. — Société de musique de chambre pour instruments à vent. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — Mlles Suzanne Labarthe, Lucile Bartzi. Œuvres de M. de Saussine.

Décidément M. Chevillard, après la *IXe Symphonie* de Beethoven, a fermé ses portes et permis au critique épuisé d'aller chaque dimanche écouter les voix de la nature. Un croassement de corbeau, entendu à droite, est-il de bon ou de mauvais augure ? Telle est la question que j'aurais envie de traiter aujourd'hui. Mais je crains qu'elle n'ait pas, pour la majorité de mes très patients lecteurs, le même intérêt que pour moi. Je vais donc, comme on dit dans la langue officielle, la « réserver » et parler plutôt d'une heure fort agréable que je dois à la *Société de musique de chambre pour instruments à vent :* c'était, le 29 mars, son dernier concert. Ce sont d'excellents artistes que MM. **Gaubert, Deschamps, Bleuzet, Bourbon, Mimart, Périer, Pénable, Delgrange, Letellier** et **Jacot.** Et leur œuvre mérite tous les encouragements : les richesses du quatuor ou du quintette à cordes sont loin d'être inépuisables, et, malgré toute l'ingéniosité de l'écriture, la couleur ne peut jamais être bien vive, lorsque seuls les archets sont en jeu. Il semble donc que tout l'avenir de la musique de chambre moderne soit dans les bois, qui joignent aujourd'hui à leurs sonorités fraîches et variées un pouvoir expressif et des ressources de virtuosité presque égales à celles de leurs frères à quatre cordes. Malheureusement, le répertoire n'est pas très abondant encore. Le dernier concert débutait par une petite *Symphonie* de Gounod, fort habilement écrite, avec une légèreté de touche qui, dans un pareil genre de composition, est indispensable. Et rien de plus lourd, de plus étourdissant, qu'un ensemble soutenu de six, sept ou huit instruments à vent ; rien de plus gracieux qu'un dialogue. Venaient ensuite deux *Rhapsodies* de M. **Ch.-M. Lœffler** pour piano, hautbois et alto (MM. Grovlez, Bleuzet et P. Monteux) : on sait l'affinité de l'alto pour les instruments à vent, au point qu'il peut entrer dans l'harmonie et remplacer presque exactement le cor anglais. Ces pièces, écrites en illustration de poèmes fantastiques de Maurice Rollinat (*L'Étang* ; *la Cornemuse*), ont un coloris sinistre qui me plaît fort ; très bien construites d'ailleurs, avec d'ingénieuses et expressives variations du motif principal, elles m'ont appris des sonorités nouvelles ; jamais je n'aurais cru que l'alto pût assombrir à ce point le timbre du hautbois. C'est là de bonne musique, à la fois recherchée et vigoureuse, et qui fait grand honneur à la jeune école américaine dont M. Lœffler est un des meilleurs espoirs.

*
* *

Il n'y a plus de place dans la salle Pleyel, pas davantage sur l'estrade, ni dans le couloir qui y conduit : il faut se contenter du petit salon par où passent les artistes portant quintons et violes de gambe, et dont toutes les banquettes sont occupées d'ailleurs. Reste la ressource de faire quelques pas, de serrer des mains amies, de déchiffrer les curieux autographes affichés au mur ou de contempler le diapason normal qui s'abrite dignement sous un globe de pendule. De temps à autre aussi quelques bouffées de musique nous arrivent : pépiements des clavecins jumeaux où M. Diémer et Casella jouent avec une régularité d'horloges un *Concerto* de Bach, éclats de la voix de Mme Carlotta de Féo, qui me semble mal assurée. Mais je suis peut-être mal disposé. Mon aimable collaborateur Vuillermoz rutile auprès de moi. « C'est charmant, n'est-ce pas, d'entendre de la musique dans ces conditions ? — Exquis ! me fait-il, c'est là le vrai cadre. » Œil rond, lèvres rondes, face ronde et blême, mèche collée par on ne sait quelle éternelle sueur, M. Alfred Cortot fend les groupes, et l'on s'écarte

devant ce visage hagard. Le directeur du mieux informé des journaux de musique entre, interroge le garçon de service, et s'en va : son article est fait, paraît-il, et tous ses articles sont faits ainsi. Ils n'en sont d'ailleurs pas plus mauvais pour cela, grâce au charme d'un style abondant en trouvailles imprévues. Mais voilà que je reconnais une *Symphonie* de Bruni, pauvre d'idées et froide de style ; combien je préférais le pittoresque *Ballet* de Monteclair par où l'on commençait ! Puis deux carillons flamands nous font entendre de curieuses sonorités de verres heurtés par des couteaux, à la fin de quelque agape de famille. Et c'est enfin le *Divertissement* de Mozart, dont les cinq trompettes, ornées de deux flûtes et soutenues de timbales, arrivent à percer la muraille qui nous emprisonne. Il y a là de fort jolies choses, et l'alliance de la flûte et de la trompette est l'une des plus heureuses que l'on puisse imaginer. Mais quelle simplicité rudimentaire ! Je sais bien que la pauvreté de l'instrument l'exigeait alors. Tout de même, il y avait peut-être moyen de lui confier des parties un peu plus mélodiques. C'est une musique de table ou de rendez-vous de chasse, d'ailleurs aimable, et où se distinguent les excellents élèves de M. Franquin. Ainsi se termina cette triomphale soirée, d'un heureux augure pour l'avenir de la *Société de Concerts d'Instruments anciens*, présidée par M. Saint-Saëns, dirigée par M. Perilhou, et constituée par Mme Henri Casadesus-Dellerba, MM. H. et M. Casadesus, Casella et Olivier.

Et maintenant je dois dire encore tout le plaisir que j'ai pris à entendre Mlle **Suzanne Labarthe**, cantatrice au style sûr et puissamment dramatique, dont M. Fröhlich fut le digne partenaire ; Mlle **Lucile Bartzi**, qui, pour avoir treize ans, n'est pas une vulgaire enfant prodige, mais une très intelligente musicienne dont le goût s'est fait valoir dans un programme très heureusement composé (Bach, Napravnik, Saint-Saëns et César Franck), et enfin le 30 mars et le 6 avril, salle Erard, les œuvres de musique de chambre du comte **Henri de Saussine**, dont le style alerte et clair éveille un sourire, non d'ironie, mais de sympathie.

LOUIS LALOY.

Société philharmonique. — Mme Marie Mockel et M. Stéphane Austin.

Après le fameux quatuor tchèque, c'est le tour du quatuor Schörg, qui joue à lui seul le quatuor de Beethoven, op. 18, no 6, et, avec le secours de la société Hayot, l'*Otetto* de Svendsen, dont la valeur n'est pas en rapport avec le nombre des exécutants. Ce qui semble s'user aussi, c'est l'intérêt de ces importations de quatuors étrangers. Nous ne manquons pas en France de quartettistes, dont le talent est au moins égal à celui de leurs confrères germaniques ou slaves et dont les programmes sont le plus souvent mieux composés.

Depuis quelque temps, public et interprètes semblent las de ces programmes où figurent côte à côte, et, sans aucun ordre ni lien de parenté, les noms les plus divers ou les plus inattendus. Aussi le goût se répand-il tous les jours davantage de consacrer plusieurs séances, soit aux musiciens d'une même école, soit aux seules œuvres d'un génie prodigieusement fécond.

C'est l'école française depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, que Mme **Marie Mockel** et M. **Stéphane Austin** (du théâtre de la Monnaie) ont fait revivre les 23 et 28 mars dernier pour notre plus grand plaisir. Leurs délicieuses voix, maniées avec un art exquis, rendirent à merveille le charme pénétrant des vieilles musiques et la saveur expressive des œuvres modernes.

Parmi celles-ci, des pages de César Franck, d'Indy, Debussy, Ravel, Séverac et Vuillermoz furent tout particulièrement goûtées, et l'assistance, très nombreuse, ne ménagea point ses applaudissements aux deux excellents artistes qui les mirent si bien en valeur.

JEAN POUEIGH.

Festival Mozart (*Société musicale, G. Astruc*).

La Société la plus aristocratique et la plus élégante de Paris s'était rendue au Festival Mozart, sans doute pour tâcher de faire oublier l'inintelligence de ses ancêtres et tout ce que Mozart souffrit de leur ladrerie, pendant son triste séjour à Paris.

Le premier concert, donné le vendredi 23 mars, « sous le patronage de Mme Madeleine Lemaire », — (je ne savais pas que Mozart était peintre de fleurs) — a été fort beau. Reynaldo Hahn dirigeait l'orchestre *con amore*, avec beaucoup de goût et de vie. L'exécution fut pourtant un peu lourde parfois, notamment dans le menuet de la *Symphonie en* mi *bémol*, auquel on finit par prêter l'allure d'une danse d'hoplites ; mais le finale fut délicieux d'esprit. Ce fut une excellente idée de faire entendre la *Marche funèbre des Francs-Maçons*, qui annonce et égale presque celle de l'*Héroïque*. Le *concerto pour violon, en* la *mineur*, admirablement joué par Hayot et par l'orchestre, montre que Mozart est le seul — (avec Haendel peut-être) — qui ait su écrire des concertos pour son plaisir, et non pour l'embêtement d'autrui.

Le second acte des *Noces de Figaro* réunissait une interprétation, que l'on peut dire « mondiale » ; car les chanteurs étaient Allemands, Italiens, Hollandais, Américains, etc. Il y avait même dans le nombre, si je ne me trompe, un Français. — Mme Lilli Lehmann a chanté le rôle de la comtesse, d'une façon assurément étonnante ; mais, hélas ! tout l'art du monde ne vaut pas la jeunesse de la voix.

Mlle Helbig a dit avec beaucoup de finesse le rôle difficile de Suzanne, et Mlle Tate a charmé dans le rôle de Chérubin — (de *Cherubini*, comme disait le programme). — Mais le véritable succès de la soirée a été pour M. Mario Ancona, qui a montré ce qu'était le chant italien comparé au chant allemand, et combien cette musique de Mozart, qui est guindée et raidie dans un gosier germanique, n'a de sens et de vie que chantée en italien et par un artiste italien, d'une belle voix souple et chaude. Au reste, plus on étudie le XVIIIe siècle italien et allemand, et plus il est évident que Mozart est un compositeur italien pour la presque totalité de son art. J'ajoute que l'on est frappé du caractère constamment théâtral de sa musique : symphonies, concertos, tout est scénique ; ce sont des dialogues dramatiques ou comiques, de petites scènes de *Singspiel* ou d'*opera buffa*.

J'aurais voulu aller au concert suivant du dimanche 25 mars. Mais, dans la journée, Richard Strauss avait donné, au Châtelet, sa *Symphonia Domestica* ; et j'avoue que j'aurais été incapable de rien entendre après la plus puissante symphonie allemande depuis *la Neuvième*, — une œuvre où j'ai cru voir passer par moments l'âme même de Beethoven.

ROMAIN ROLLAND.

Société Nationale.

Le concert du 31 mars, donné par la *Société nationale* à la *Schola Cantorum*, ne comportait rien de saillant parmi les premières auditions.

Il débutait par un long Prélude suivi d'une Fugue interminable, sur un thème que M. **Henri Thiébaut** avait emprunté à Bach.

Bach aurait certainement été très étonné d'entendre cela ; le public, lui, avait plutôt l'air ennuyé, à telle enseigne qu'à la fin de la fugue il se demandait s'il fallait applaudir (ce qu'il fit modérément), croyant que cela allait continuer encore. Il n'y avait pas de raison pour que cela finît d'ailleurs, et M. Thiébaut aurait dû introduire dans la fugue un autre sujet et même un autre encore ; c'eût été parfait. Plus de vingt minutes s'étaient écoulées depuis le commencement de l'exécution !

A quoi bon, mon Dieu ! prendre un sujet que Bach avait traité et « assez bien », n'est-ce pas, dans l'*Art de la fugue* ?

De la forme de l'œuvre, jouée par M. Arthur van Dooren, je dirai simplement que le prélude m'a paru bien construit et bien écrit, la fugue m'ayant plongé dans une douce somnolence dont me tira la *Chanson* pour violoncelle de **M. Daniel Lamotte**.

Cette *Chanson*, qui cependant « ne casse rien », me parut délicieuse venant après l'œuvre rébarbative dont j'ai parlé tout à l'heure. M. Feuillard en donna une bonne exécution, malgré quelques petites défaillances insignifiantes.

J'aime bien le poème lyrique « à celui qui n'est plus » de M. **Léon Saint-Réquier**. C'est une œuvre bien faite, équilibrée, expressive, pleine d'émotion sincère. Mlle M.-L. Braquaval en chanta le poème avec une simplicité émue, soutenue par le quatuor Geloso dont j'aurai le plaisir de parler tout à l'heure.

La *Sonatine* de M. **Maurice Ravel**, quoique bien écrite et charmante, ne me plaît pas complètement ; je fais exception cependant pour la 2e partie : mouvement de menuet. Je reproche à cette œuvre, qui d'ailleurs n'est pas toute récente, de contenir peu d'émotion ; c'est bien fait, cela plaît, amuse souvent, mais c'est froid. M. Gabriel Grovlez en a donné une assez bonne exécution, mais il y avait néanmoins, à mon avis, autre chose à en tirer.

Après trois délicieuses mélodies, l'*Aveu* et *Nocturne* de **E. Chausson**, et la *petite Ilse* de M. **P. de Bréville**, chantées par Mlle Béclard, le concert se terminait par une interprétation superbe du *quatuor* à cordes de **César Franck**. Quelle musique c'est là ! Et que l'on a raison de dire que rien de tel n'a été écrit depuis les derniers quatuors de Beethoven ! Où trouver une pareille beauté de forme, une si merveilleuse architecture et une telle jouissance expressive ? Voilà l'art et le vrai.

Je termine en louant sans réserve MM. Geloso, Blotte, Monteux et Tergis ; le Quatuor Geloso possède toutes les qualités possibles à un quatuor ; les premières sont une souplesse et une homogénéité incomparables. Son exécution de l'œuvre de C. Franck fut vraiment impressionnante.

C. DE MALARET.

Le Quatuor Parent.

La musique française contemporaine. — Dernière séance moderne et conclusion de la Saison 1906. — Où le printemps commence, la musique finit : voici, déjà, la douzième et dernière séance de la saison 1906 ! Séance au programme très imprévu, par suite de deux contretemps : un départ subit de M. Marcel Labey nous a privés de ses deux mélodies que devait chanter Mlle Jeanne Bertaux ; une indisposition non moins soudaine, et que nous souhaitons passagère, de Mlle Marthe Dron retient, malgré sa vaillance éprouvée, la charmante pianiste loin du concert et nous prive de l'aimable deuxième quatuor de Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, et de la fière sonate de Vincent d'Indy, directeur de la *Schola Cantorum*, sonate récente dont la première audition ne remonte qu'au 3 février 1905 et qu'évoque si fièrement le concours habituel d'Armand Parent et de Mlle Dron !

C'est grand dommage que la fâcheuse grippe sévisse à l'*Æolian*, car le rapprochement suggestif de ces deux ouvrages français nous eût grandement instruits sur les origines obscures et la libre orientation de notre musique française contemporaine... Aussi bien, toutes les œuvres aimables du poète un peu sceptique de la *Bonne Chanson* sont très connues des habitués des séances annuelles du Quatuor Parent ; mais leur succès, universel désormais, fut loin d'être spontané : faut-il rappeler le temps antédiluvien (quinze ans... *grande mortalis ævi spatium !*) où le concours pianistique de M. Gabriel Fauré, pas encore poudré à frimas par sa jeune vieillesse, ne suffisait pas toujours à faire venir le public ? M. Gabriel Fauré, malgré son talent spirituel comme son aimable génie, jouait plus d'une fois devant les banquettes... Mais c'est de l'histoire ancienne ! Armand Parent, dont sa nature originaire des Flandres a fait un doux entêté, contribua fort, par son entêtement, à la rendre ancienne, cette histoire d'hier. Et comme il est entendu que lorsqu'une question d'art est en jeu, l'artiste qu'il est avant tout sacrifie volontiers toute considération de gros sous, Armand Parent n'a jamais cessé de jouer et, partant, d'imposer depuis 1892, les grâces musicales de Gabriel Fauré. L'entêtement trouve, comme le mérite, sa récompense en lui-même ; il n'attend rien de la gratitude officielle qui, pour honorer quinze ans d'heureux efforts et d'âpres lances rompues en l'honneur de la musique française contemporaine, n'a rien de plus pressé que d'admettre au Conservatoire un jeune quatuor concurrent pour y faire applaudir les six derniers quatuors de Beethoven...

Voilà comme on écrit l'histoire... de la musique. Et la sonate fière de Vincent d'Indy, si fièrement enlevée par ses deux interprètes, vous aurait également expliqué musicalement, c'est-à-dire avec toute la discrétion possible, que les œuvres altières, encore plus que les aimables ouvrages, ne reçoivent point d'emblée l'assentiment d'un auditoire même choisi ! Le violoniste Armand Parent, cet entêté doublé d'un *avancé*, déclare aimer cette sonate d'âme vraiment franckiste, comme une des compositions dont il se trouve le plus honoré d'avoir spontanément reçu la dédicace. Et telle dédicace, comme le mérite, n'est-ce pas ? console de tout.

Donc, l'absence inattendue de la vaillante et jeune Walkyrie du piano, Mlle Dron, nous a privés de minutes émouvantes et de comparaisons suggestives.

Cependant, même à la dernière minute, le Quatuor Parent ne reste jamais court : aussitôt, MM. **Parent**, **Loiseau**, **Vieux** et **Fournier** sont venus nous jouer comme ils savent le faire les deux curieux quatuors d'avant-garde, signés Ravel et Debussy, le premier si curieusement et si personnellement inspiré du second, dans sa courbe plus vague, si logiquement et poétiquement greffé par un original sur cet op. 10 (1897) du futur novateur de *Pelléas et Mélisande*, et son chef-d'œuvre peut-être, au gré des âmes sages, avec son *andantino* de poésie nocturne et surnaturelle, où l'alto rêveur de M. Vieux semble soupirer telle romance sans paroles d'un Verlaine musicien... Et ces deux quatuors d'avant-garde — *ultima Thule* — revenaient à propos nous confier l'état pour ainsi dire *statique* de la musique contemporaine, la veille même de ce samedi plutôt bien rempli qui nous en proposait l'état *dynamique* sous ses deux formes très différentes : au Châtelet, le matin, répétition générale de la *Symphonie domestique*, c'est-à-dire *familiale*, de l'Allemand Richard Strauss, et, deux heures plus tard, à l'Opéra-Comique, répétition générale de l'*Aphrodite* moins familiale du Français Camille Erlanger.

En déchiffrant *de auditu*, le lendemain matin, le musical, le sentimental, le généreux, le débordant, l'entraînant *Poème symphonique* de trois quarts d'heure du poète de l'orchestration, Richard Strauss, il nous plaisait

d'évoquer, dans les profondeurs du souvenir, un quatuor, alors tout à fait classique et *brahmsiste*, de ce même compositeur si fougueux depuis, un quatuor exécuté le soir du 6 mars 1897, à la Société Nationale, par le Quatuor Parent, moins de deux mois après le quatuor de Claude Debussy, autrement curieux, celui-ci, dans son audacieuse poésie française, que le poncif germanique !

Richard Strauss et Debussy ! Les deux pôles de la musique moderne *après* Wagner. Quel parti prendre, en effet, *après* ce colosse de la Symphonie devenue le miroir du Drame? Le suivre, en cherchant à le dépasser encore; — ou chercher autre chose, en abaissant discrètement la voix. Ajoutons aussitôt que la conviction puissante et le bel emportement de *la Domestique* nous a réconciliés avec l'art jusqu'ici trop *extérieur* du virtuose orchestral Richard Strauss...

Mais revenons, la veille, à la dernière séance du Quatuor Parent. Seul représentant du programme primitif compromis par ce temps neigeux, M. Jean Huré vient exécuter la partie de piano de sa confidentielle et sincère *Suite sur des chants bretons* pour piano, violon et violoncelle : quatre mouvements, animés ou langoureux, toujours sagement populaires, sur de vieilles mélodies du pays natal,

La terre de granit, recouverte de chênes.

Notre vieil Obermann, qui vantait le pouvoir méconnu des « mélodies primitives », se réjouirait au moins de l'intention. D'ailleurs, le maître Vincent d'Indy, ce soi-disant wagnérien de Bayreuth que le trop spirituel peintre mélomane Jacques-Emile Blanche déclare uniquement nourri de la choucroute d'outre-Rhin, n'a-t-il pas donné fièrement le bel exemple en parfumant tout son œuvre des échos de sa montagne ? Comme son quatuor (op. 45) et sa récente sonate, sa dernière symphonie cévenole apporte aux amis d'Obermann le témoignage définitif.

Enfin, un prestidigitateur (dans le bon sens étymologique du mot) nous ravit trop brièvement : c'est **Ricardo Viñes**, faisant jaillir une triple étincelle : *Mouvement* (n° 3 des *Images* debussystes) ; *Coin de cimetière au printemps*, extrait délicat de la délicate suite pianistique *En Languedoc*, de l'original Déodat de Sévérac, dont nous attendons impatiemment, à l'Opéra-Comique, une *première* qui peut être une *date; Scherzo*, capricieusement mélancolique et capiteux, du regretté Borodine, et dont la difficulté n'apparaît jamais sous les doigts de l'exécutant. Sous les nerveuses mains de Ricardo Viñes, le Steinway devient un livre magique d'où les paroles montent, mystérieuses...

Telle fut la très intéressante conclusion de la seizième année de luttes gracieuses et d'heureux efforts du Quatuor Parent pour imposer à l'auditoire français la musique française contemporaine, — sans oublier Beethoven, ce maître des maîtres, parce qu'il fut souverainement humain.

Mais Beethoven, cet éternellement jeune, n'a point permis, cette année même, que fussent délaissés les jeunes. Et, quelles que soient les circonstances extérieures et momentanées, l'artiste Armand Parent ne sera jamais de ceux qui les délaissent. A la fin d'une pareille séance, conclusion d'une pareille saison, son autorité douce et naturellement sérieuse doit sourire intérieurement en se rappelant le critique, aujourd'hui converti par la mode, qui destinait administrativement l'interprète de la sonate... de Franck aux Petites-Maisons ! « L'artiste *vrai* a le devoir de faire admirer les œuvres fortes, de les imposer sans découragement, en ne s'inquiétant nullement si elles plairont d'abord ou ne plairont point. L'artiste est seul juge. Si le public n'est pas à même d'apprécier les belles compositions

musicales, la faute provient uniquement des exécutants qui ne prennent pas leur rôle au sérieux. Grâce à César Franck, à ses adeptes et continuateurs, nous sommes actuellement à la tête du mouvement musical universel; notre tâche, la tâche des vrais interprètes, est d'amener le public à donner son admiration à ces *maîtres* nouveaux qui représentent si fièrement l'art français... (1). »

Telle est, depuis quinze ans, l'intime conviction d'Armand Parent, un de ces rares *artistes* chez qui l'action devient la sœur du rêve; et ceux qui le connaissent de près, MM. André Lamette ou Gustave Robert, les plus loyaux de mes jeunes confrères, ne sauraient démentir ce fier langage.

Annonçons enfin que les 4, 11 et 18 mai 1906, trois soirées de sonates seront consacrées fort à propos par M. **Parent** et Mlle **Dron** aux maîtres du genre : Bach, Mozart et Schumann, encadrés par les novateurs contemporains : Franck, A. de Castillon, Lekeu, MM. Vincent d'Indy, Magnard et Pierné. De belles soirées d'art en perspective !

RAYMOND BOUYER.

Erratum. — Ce qui s'énonce bien s'imprime clairement... Quelques phrases obscures de nos rapides analyses précédentes ont subi quelques altérations typographiques; prière de lire dans le *Mercure musical* du 15 mars 1906, page 268, ligne 26 : « une sympathie mystérieuse *est* impérieuse à ce point... » etc.

R. B.

Concerts Kleeberg.

Après une première séance de haut style, qui conduisait l'auditeur de Jean-Sébastien Bach à César Franck, Mme **Clotilde Kleeberg** a consacré sa seconde et dernière soirée plus romantique, du 4 avril, à Beethoven, Schumann et Chopin : la sonate en *ré* majeur (op. 28), surnommée *la Pastorale*, déroula d'abord ses rythmes aériens et ses rafraîchissants lointains de poésie cristalline, toute *beethovénienne*, sous ses doigts ailés ; les *Davidsbündler* (op. 6) racontèrent poétiquement les innovations pianistiques et le génie varié de Robert Schumann en passant, pendant vingt-huit minutes consécutives, de sa mémoire impeccable à son Erard docile ; et Chopin capricieux nous enivra comme jamais : sa valse mélancolique en *la* mineur fut un enchantement; son nocturne (op. 55, n° 2) fut un poème évocateur de 1830; après la saisissante ballade en *fa* mineur, de nombreux rappels discrets et dignes de la haute artiste ont témoigné justement à cette reine des pianistes féminins la respectueuse reconnaissance d'un auditoire conquis : reine du piano, Mme Clotilde Kleeberg l'est simplement, mais souverainement, par une qualité toute personnelle d'art sobre et vivant dans la distinction des sonorités; nous ne lui ferons l'injurieux compliment de lui crier qu'elle est la perfection même, car ce mot implique toujours, en français, quelque chose de froidement et de correctement égal ; et rien de plus animé que son goût. Jamais depuis les inoubliables soirées de Risler, interprète de Beethoven, le délicieux op. 28, en *ré* majeur, n'avait sonné de cette manière limpide et suavement forte en ses caprices pastoraux : c'était un souffle de l'atmosphère loyale d'autrefois... Et ce fut la joie saine de tous les amoureux d'art, ce goût, ce tact, cette harmonie, cette mesure, cette grâce animée sans effort, ce parfum d'atticisme en l'interprétation des maîtres, après tant d'excentricités contemporaines et de cabotinages cosmopolites !

RAYMOND BOUYER.

(1) Paroles rapportées par M. André Lamette dans *le Journal musical* du 15 février 1906.

Société Beethoven (saison 1906 ; 1re année).

A côté des grandes associations musicales, l'initiative individuelle a beaucoup fait pour la gloire des maîtres : en trois festivals récents, Reynaldo Hahn manifestait sa piété pour Mozart devant un cénacle des plus mondains ; et, pendant toute la saison, dans une atmosphère plus recueillie, la *Société Beethoven*, créée par le jeune graveur mélomane Jacques Beltrand, digne fils de son regretté père, a donné les dix-sept quatuors beethovéniens, correctement exécutés par le quatuor de la fondation Beethoven : MM. Tracol, Dulaurens, Monteux et Schnéklüd. On n'a pas entendu, pendant un seul hiver, tout Beethoven ; mais il y a des beethovéniens qui ne désirent pas tout connaître... Une sélection seulement, des morceaux habilement choisis par Jacques Beltrand parmi les nombreux chefs-d'œuvre du génie, ont rapproché des dix-sept quatuors les plus célèbres trios (op. 1, nº 3 ; op. 70, nº 1 ; et le trio à l'Archiduc, op. 97) ; la sonate, piano et violon, en *ut* mineur (op. 30, nº 2) et la sonate à Kreutzer (op. 47) ; le septuor de jeunesse (op. 20), pour lequel l'auteur génial devint trop sévère ; le grand air de *Fidelio*, plusieurs *lieder* parmi les plus expressifs, le *Chant élégiaque* (op. 118), trop rarement entendu... L'admirateur de Beethoven avait groupé des pianistes diversement renommés : Mlles Cécile Boutet de Monvel et Blanche Selva ; Mmes Marguerite Jacquard et Monteux-Barrière ; MM. Ricardo Viñes et David Blitz ; et parmi les cantatrices les plus applaudies Mmes Jeanne Raunay, Jane Arger, Marthe Philip, Auguez de Montalant, et Mlle Mary Pironnay. Contribution nouvelle au culte rendu par un nouveau siècle à l'universel génie de Beethoven, à ce consolateur souverain, qui n'a jamais connu de consolation !

RAYMOND BOUYER.

Auteurs modernes.

Salle gaie, enthousiaste, jeunes espoirs, conviction et ardeur, croyance dans l'avenir de l'art ; pour la plupart : des amis, des camarades, des artistes, voilà ce que présentait à l'auditeur la *Salle Fourcroy*, où M. et Mme Bénédictus ont organisé une audition musicale d'auteurs français modernes le 24 mars et auxquels on doit de chaleureux remerciements pour une soirée aussi intéressante.

Le programme était très considérable : plusieurs œuvres inédites ou à peine parues ont charmé le public.

Maurice Ravel était présenté par la *Flûte enchantée* et l'*Indifférent* de sa *Shéhérazade* et l'amusant *Noël des Jouets* (les paroles sont du compositeur même), qui ont été interprétés avec sa maîtrise et son intelligence habituelles par Mme Bathori et admirablement accompagnés par l'auteur.

M. **R. Viñes** qui a joué du même auteur la *Vallée des Cloches* et l'*Alborada del Grazioso* (des *Miroirs*) était disposé d'une façon saisissante : une mélancolie se dégageait et enveloppait chaque phrase de la *Vallée des Cloches*. Elle pénétrait même la verve de l'*Alborada*, ce qui lui donnait un caractère tout à fait particulier.

Comme cette humeur de l'artiste était en harmonie avec la mélancolie profonde et sentie du *Coin de cimetière au printemps* de Déodat de Séverac, dont il a aussi interprété *A cheval dans la prairie* (*En Languedoc*). — Deux chants exquis du même auteur : *Temps de neige*, et *A l'Aube dans la montagne*, ont été chantés avec beaucoup de pénétration et de noblesse par Mlle Mary Pironnay, qui a bien voulu remplacer Mlle Cesbron.

Mme Max Soulier a chanté d'une façon charmante et discrète des mélodies très intéressantes de M. **Vuillermoz** — deux chants populaires très

expressifs et joliment harmonisés et les ingénieuses *Dionysies*, acompagnées fort bien par l'auteur même.

Il y avait de grands ensembles (vu les proportions de la salle), composés de double quintette d'instruments à vent et harpe (Mlle Inghelbrecht) qui ont joué (hélas ! les répétitions n'ont pas dû être nombreuses) le *Poème sylvestre* de Inghelbrecht et puis un autre ensemble, — la *Fantaisie japonaise* de M. Lutz écrite pour 2 flûtes, violon, violoncelle, harpe, une œuvre jeune, sans prétention, sympathique ; la flûte charmeuse de M. Gaubert y a fait merveille.

Citons enfin avec éloges des pièces de Fl. Schmitt pour 2 pianos, interprétées par M. Chadeigne et l'auteur, des mélodies du même, d'autres de M. Inghelbrecht chantés par Mlle Colas, qui ajoutaient à l'attrait de ce beau programme.

M. B.

Edition Mathot. — Ecole des Hautes Etudes sociales.

Le 30 mars, au bénéfice des victimes de Courrières, l'éditeur Mathot organisait de son dernier cru un concert d'œuvres inédites. Nous fîmes le tour de ses jardins, où il y a quelques fleurs rares à cueillir et bien des fruits verts à laisser sous cloche. Je ne marcherai pas sur les plates-bandes et je tiendrai mes chiens en laisse. Tout de même, malgré tant de bienfaisance, cette soirée fut parfois enfantine, à en sourire ou à en pleurer. Enfants terribles, qui, avant de savoir écrire, n'ont pas su se borner ! Il n'y a rien à redire aux mélodies de M. **Jean Huré**, sinon qu'il n'y a rien à en dire, malgré le talent de l'interprète. Dans ce pêle-mêle de beauté et de naïveté, les « reflets d'Allemagne » de M. **Florent Schmitt** ont émergé pour notre joie. Quatre valses lentes écrites pour piano à quatre mains évoquent tour à tour Heidelberg, Coblentz, Lubeck et Werder, tout le charme romantique et langoureux d'une Allemagne de rêve. Une très douce quiétude voile de mélancolie les cadences rythmées, comme certains thèmes des *ländler* de *Schubert*, que reflètent ces mélodies sobres de couleur et d'un style tout classique. Le *Jardin d'amour* de M. **Emile Vuillermoz** a été finement détaillé par Mme Mayrand. Il y a bien de l'esprit et de l'art dans ce libertinage vieillot et attendri. C'est ainsi que quelques œuvres fraîches et vives firent cette soirée de bienfaisance vraiment bienfaisante.

Au siège de l'*Ecole des Hautes Etudes sociales*, dans un hall métallique qui semblerait une halte pour train de banlieue s'il n'avait l'air triste d'une salle de prêche, pour un soir, la salle s'est ouverte aux féeries du rêve, et un bouquet de sons raffinés s'est effeuillé fleur à fleur.

D'abord le quatuor de Maurice Ravel, d'une émotion juvénile et charmante, que les jeunes artistes du Quatuor **Luquin** ont su traduire avec autant de finesse que de précision ; puis les trois *Pièces pour piano* d'**Albert Roussel**, récemment jouées à la *Société Nationale*, poétiques toutes trois, la première plus parfaite que les autres peut-être, bientôt suivies du poème *En Languedoc* de D. de Séverac, où Mlle Selva, qui vient de terminer sa série annuelle d'hommages à Bach, montre la plus exquise délicatesse de son et de sentiment. Enfin Mme **Fourrier**, admirablement accompagnée par une trop modeste anonyme, a chanté avec une extrême intensité d'émotion de jolies choses de P. de Bréville, D. de Séverac et M. Ravel, et de belles mélodies de Cl. Debussy dont elle est la digne interprète. Et le public a retrouvé avec joie, dans la *Shéhérazade* de Ravel, invitation aux voyages imaginaires en de chatoyants pays, la voix si fraîche et si parfumée, si vivante et si naturelle surtout, de Mlle **Marguerite Babaïan**, déjà applaudie à la conférence du lundi 26 mars pour un admirable chant de muezzim,

arabesque sonore dont elle fit valoir avec un art exquis les fins détails.

Enfin, la conférence du 2 avril était illustrée d'une mélodie de Balakiref, *Chant géorgien*, où la voix de M. **Moughounian** fut admirable, et d'une danse javanaise, directement transcrite pour piano à quatre mains (d'après une partition authentique), par M. Louis Laloy : « musique grave et glissante où s'entendent des sons de gongs et de cloches, musique insaisissable et bientôt hallucinante », ainsi que dit un jour le grand poète Verhaeren, musique ressuscitée pour quelques instants devant nous, dans la riche parure de ses sonorités mêlées, et saluée d'un enthousiasme unanime, cependant que Mlle **Chouchik Babaïan**, preste et furtive, regagne sa place et ne veut pas agréer nos remerciements pour ses belles et intelligentes sonorités. JOSEPH TRILLAT.

Schola Cantorum. — M. Sauer. — Mme Landowska. — M. Duttenhoffer.

A la *Schola Cantorum*, le programme du cinquième concert mensuel comportait la *Passion selon saint Jean* de **J.-S. Bach**. Jouée déjà plusieurs fois, on la reprenait pour nous démontrer sans doute qu'elle n'est pas inférieure à la *Passion selon saint Matthieu*. Solistes, chœur et orchestre qui s'appliquèrent à tel point qu'on vit le plus barbu des contrebassistes s'assoupir durant un récit et, réveillé en sursaut par l'allegro suivant, plonger éperdument sur son pupitre qui manqua de choir. Cette passion dure d'ailleurs deux heures et demie, dont le tiers est pris par des récits pleins de convention où Bach violente la musique pour la force à chanter : « Et l'inscription fut faite en trois langues, en grec, en hébreu et en latin. » Solistes médiocres : Cazeneuve avec moins de voix que jamais, M. Gibert, ténor moins grotesque qu'un M. Leclercq dont les deux phrases du serviteur eurent un joli succès d'hilarité, la basse Bourgeois sans voix ni style. M. Gébelin, Mme Legrand et Mlle Pironnay furent excellents. Les chœurs sont admirables, et furent chantés avec beaucoup d'expression.

J'ai plus de plaisir à signaler, à la *Schola*, le concert annuel de Mlle **Bl. Selva** et de M. **G. Bret**, qui ont interprété les œuvres pour piano, et les trois chorals d'orgue du père Franck avec toute l'onction et en même temps toute la force qu'exige cette musique merveilleuse. Cependant, l'année prochaine, Mlle Selva fera bien d'omettre la *Danse Lente*, œuvre de commande écrite dans le supplément d'un journal mondain et qui n'est pas à sa place entre *Prélude, Choral et Fugue* et *Prélude, Aria et Finale* (1).

M. **Emile Sauer** est certainement un virtuose parmi les virtuoses du clavier. Il joint à une souplesse du poignet et des doigts une puissance de son extraordinaire, et les difficultés de tout genre sont pour lui jeux d'enfant. Cependant je suis sorti de deux de ses concerts avec une sensation de lassitude et d'étonnement, étonné des tours de force qu'il exécute le sourire sur les lèvres, lassé de la quantité infinie de notes que j'eus à subir. Peu émouvant dans la Sonate (op. 109) de Beethoven, il fut bien meilleur dans la Sonate (op. 35) de Chopin, dont la *Marche funèbre* fut vraiment l'exaltation de la *finis Poloniæ*. Son triomphe fut le *Traueswirren* de Schumann qu'il dut bisser et une série de morceaux de concert dont il est l'auteur. Je ne comprends pas qu'en 1906 on ose encore jouer, il est vrai qu'on trouve bien un public qui applaudit, des morceaux intitulés *A cheval* (étude de concert) ou *les Délices de Vienne* (valse de bravoure), qui nous ramènent aux

(1) Dans le compte rendu du dernier concert d'élèves (p. 321), il faut lire Graterolle et non Gravollet. Toutes nos excuses, pour cette erreur typographique, à l'excellent professeur. Au sujet de ce même concert, M. de Serres nous écrit une aimable et intéressante lettre qui sera publiée dans notre prochain numéro.

temps de Kalkbrenner et Hummel. Composés de traits extravagants, de gammes en octaves dans un mouvement de presto et d'écœurantes romances, de telles œuvres sont peut-être utiles pour donner des doigts, mais ne sont nullement dignes de voisiner avec des chefs-d'œuvre comme le *Carnaval* de Schumann ou l'*Appassionata*.

Bien plus intéressant, parce que plus artistique, fut le concert de Mme **Wanda Landowska**, qui évoque toute l'âme de la musique aux XVIIe et XVIIIe siècles. D'exquises pastorales de **Bach**, la *Gavotte des Moutons* du père **Martini** évoquèrent les grâces poudrées et enrubannées des Trianons. *Le Rappel des oiseaux* de **Daquin**, la *Fuga alla Gallina Cucca* de Bach et un *Coucou*, que j'ignorais, de **Pasquini** et qui est digne de rivaliser avec celui de Daquin, chantèrent la forêt frémissante de ses aimables hôtes s'en donnant à pleine gorge. Mais la partie la plus intéressante et la plus nouvelle du programme fut la *Kermesse*. Des danses villageoises : *bransles*, *gavottes* et *rondes* évoquèrent Téniers et toute l'école des petits-maîtres flamands, peintres de ducasses pittoresques où des fermiers bons vivants lutinent d'accortes servantes en dansant et trépignant aux sons des vielles et des cornemuses. Une pièce surtout de **Fr. Couperin** le Grand, les *Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques, avec les ours et les singes*, qui est une véritable pièce symphonique pour clavecin, obtint le plus grand et le plus mérité des succès. Il est vrai que Mme Landowska est l'interprète idéale d'une pareille musique. J'ai déjà dit combien elle fut exquise chez Colonne, dans le *Concerto en mi♭* de Mozart, je ne pourrais que me répéter et vous engage, si vous ne l'avez point encore entendue, à ne pas manquer son prochain concert. Composés avec un goût impeccable, ses programmes comportent toujours un très grand enseignement d'esthétique musicale. A combien de virtuoses peut-on décerner un tel éloge ?

Ce n'est certainement pas à M. **Duttenhoffer**, qui impose à son auditoire un *Concerto* de M. Th. Dubois aussi intéressant que son auteur. Un allegro poussif, un adagio geignard et un finale naïvement vulgaire durèrent quarante minutes. C'est long, et le métier de chroniqueur musical n'est pas toujours follement gai. L'*Havanaise* de **Saint-Saëns** et une *Fantaisie* de **G. Huë** qui finit et recommence trois fois avec un essai de pittoresque orchestral de pacotille ne furent pas d'une musicalité supérieure. Seule la *Symphonie espagnole* de Lalo représentait la musique avec, il est vrai, l'ouverture d'*Egmont* et le ballet d'*Orphée*, délicieusement flûté par M. Hennebains, sous la souple direction de M. **G. Marty**.

C. C.

Concert Y. Morpain.

Du Schumann interprété avec une très émue simplicité, avec beaucoup d'intériorité. Pas de fracas, pas de gestes excessifs, une sonorité profonde, tour à tour délicate et puissante. Du Schumann vraiment schumannien, si l'on peut s'exprimer ainsi. Oh ! la pénétrante évocation d'un rêve, contemplé les yeux clos, pour ne pas voir le clinquant de la réalité.

Et, par ces temps de cabotinage, un pianiste sur lequel le vent de virtuosité, secouant à outrance de si nombreuses têtes musicales — pseudo — n'a pas de prise, cela est notable... en blanches, en noires, en croches et en soupirs si l'on veut, mais certes pas en pauses.

ADRIANNE.

M. Llorca.

Le 9 mars a eu lieu, *Salle Washington*, le concert de M. **Llorca** — très réussi. — Parmi les artistes qui prêtaient leur concours : Mlles Ch. **Melno** et Claire **Blot**. La première s'est révélée cantatrice et musicienne con-

sommée, particulièrement dans l'air : *J'ai pardonné*, de Schumann, qu'elle a chanté délicieusement. De la deuxième les lecteurs du *Mercure* ont déjà entendu parler. Notre dernier numéro relatait, en effet, les succès qu'elle avait obtenus dans une récente journée où elle jouait des pièces de R. Hahn, C. Géloso et Ciarbone. Nous avons eu à l'applaudir l'autre soir dans la *Fantaisie* de Sporck qu'elle avait fait brillamment acclamer le premier à la société des compositeurs. C'est une artiste destinée à faire valoir supérieurement le bel instrument de M. Lyon, car au talent nécessaire à un prix du Conservatoire elle joint la grâce et l'amabilité, qualités qui font, hélas ! presque totalement défaut à bien des étoiles de la harpe.

Après les interprètes, un mot des œuvres, celles seulement dont les auteurs — des jeunes — ont besoin d'être encouragés et soutenus dans leur progrès artistique.

La *Fantaisie* de Sporck ne m'appartient plus. L'accueil chaleureux qu'elle a reçu plusieurs fois du public me laisse seulement le soin de l'annoncer comme définitivement lancée grâce à la virtuosité de sa créatrice.

M. **Rhené Baton** s'est montré à nous sous un double aspect. *Deux chansons douces* ont été l'occasion d'un beau succès pour Mlle **Melno**. Cette jolie musique avait d'ailleurs tout ce qui était nécessaire pour cela.

M. Llorca a triomphé dans 2 préludes pour piano. Autant à dire pour cette composition que pour la précédente.

Enfin le sympathique pianiste avait eu la bonne idée de continuer par une *Etude* de Jules **Cohen**. Les auditeurs ont montré par leurs applaudissements tout le cas qu'ils faisaient du talent de M. Llorca et de la valeur de la musique qu'il interprétait si bien.

C'est avec regret que les amateurs de musique allemande ont vu se terminer, pour cette année, les séances du Dr **Lulek** à l'Æolian. Cet admirable baryton n'était pas d'ailleurs un inconnu pour le grand public parisien, si j'en crois un vieux numéro du *Gaulois* que j'ai actuellement sous les yeux et dont j'extrais ces lignes : « M. Lulek, le distingué baryton viennois qui révo-« lutionne en ce moment le monde musical à Paris, après ses triomphes en « Autriche et en Allemagne, a obtenu un succès sans précédent. Pour mettre « fin aux ovations frénétiques, M. Lulek a dû chanter 5 lieder supplémen-« taires. » J'ai dit que le Dr Lulek était connu, je peux ajouter qu'il l'est fort avantageusement.

Dans les 4 soirées qu'il vient de donner, il a fait entendre des compositions de Schumann, Brahms, Strauss, Wolf et Schillings, compositions pour la plupart inconnues en France. Ses programmes comportaient en outre des exécutions au piano et pianoforte des mêmes auteurs. Il suffira de citer les noms des interprètes : la délicate Mme Landowska, MM. Herz et Thalberg, enfin l'étonnant Ricardo Viñes.

En un mot, le succès a été parfait. Le public tout de choix, — non pas une masse indifférente venue là comme ailleurs, — non, une sélection de musiciens en parfaite similitude de goûts et de vues musicales avec l'artiste, a fait le meilleur accueil au grand chanteur et à ses excellents collaborateurs.

Tous seraient heureux, j'en suis persuadé, d'applaudir encore le Dr Lulek l'année prochaine.

C'est le meilleur éloge qu'on puisse faire de ses dons naturels merveilleux et de son talent d'interprétation si dramatique.

Je serais bien coupable si j'oubliais l'accompagnateur, Eug. **Wagner**. Son rôle était loin d'être effacé, car chacun sait que l'accompagnement de la mélodie allemande exige de véritables qualités de pianiste, interprétation, virtuosité même, que M. Wagner a montré, spécialement dans la séance Strauss, posséder au plus haut point.

Tandis que pour venir en aide aux veuves et aux orphelins de Courrières, les chanteurs populaires ramassaient des sous dans les rues et les cours, tandis que dans les grandes salles, grâce au concours de célébrités artistiques et mondaines, la haute société entassait des piles de billets de banque, les jeunes de France, dont le cœur est grand, mais, hélas! la bourse bien légère, arrivaient à obtenir du cercle de leurs relations des pièces blanches, voire même des louis.

La musique n'ayant pas occupé la majeure partie du programme, je peux seulement mentionner qu'elle a participé à l'exécution des plans généreux d'une petite société amicale artistique, fondée récemment par un jeune littérateur, **René Serout**, auquel est certainement réservé l'avenir le plus brillant.

Mentionnons enfin le grand succès obtenu par Mlle **Sara Pestre**, harpiste exquise, au concert si intéressant d'ailleurs que donnait, le 7 avril, Mlle van Gelder avec le concours de MM. Fleury et Petit. Ce sont là des soirées consolatrices.

P. D.

A L'OPÉRA-COMIQUE

Louis de Gramont et **Camille Erlanger** : *Aphrodite*, pièce musicale en sept tableaux.

Je n'étonnerai personne en avançant que M. **Louis de Gramont** n'a pas transcrit en ses vers blancs toutes les scènes du roman de Pierre Louys. Faut-il le regretter ? Non certes, car le livre, malgré tout le talent de l'auteur et l'ampleur de son érudition apocryphe, ne laisse pas que de dégager, à la longue, un certain ennui : trop de fleurs, comme dit l'autre, et surtout trop d'embrassades à la ronde et trop de lits défaits ; un air lourd et chargé de fades parfums, un relent d'alcôve qui obsède et qui finit par écœurer. Ces tendres ébats perdent leur charme et leur attrait à force de se répéter ; c'est une loi assez connue pour que je sois dispensé d'insister. On juge de ce qu'il en fût advenu à la scène, avec une réalisation incomplète (je l'espère) et gauche (je le crains).

Je me hâte d'ajouter, pour l'honneur de notre Opéra-Comique et la confusion du député Jumel, qui voudrait en faire « le rendez-vous de toutes les jeunes filles », que le sujet reste tel quel. Chrysis (laquelle n'est pas juive, mais bien galiléenne) n'est pas devenue une martyre chrétienne, il s'en faut, et elle peut se vanter, avec un légitime orgueil, de ne s'être encore refusée à personne ; quant à la jetée du port d'Alexandrie, où viennent et vont Myrto et Rhodis, et Tryphéra, et Séso, et Mousarion, et tant d'autres aimables filles, trottineuses d'un monumental trottoir, c'est bien la jetée-promenade d'une plage d'amour ; l'heure choisie par les belles solliciteuses était, à cette époque reculée, proche du coucher du soleil : un très beau coucher de soleil d'ailleurs, qui passe au mauve, puis au violet sombre et se perd enfin dans une nuit orientale où les blancheurs des maisons et du phare verdissent doucement et se fondent sous la lune. C'est à ce moment que la capricieuse Chrysis, aux cheveux d'or (paraît-il), exige du beau et ténébreux sculpteur Démétrios le don de trois objets, qu'il faut voler : le miroir de Rhodopé, le peigne de l'antique reine Nitaoukrit et le collier de perles de la statue d'Aphrodite.

On devine la suite : la promesse tenue, la récompense généreusement accordée à ces gages d'un désir insensé ; puis le caprice cruel de Démétrios presque aussitôt lassé : il faut, pour ranimer son amour défaillant, que Chrysis affronte la mort, parée des objets volés, et qu'elle soit condamnée à mort en effet, et jetée en prison. La ciguë est bue déjà lorsqu'il arrive,

et ne trouve rien de mieux à faire qu'à mourir également. Entre temps, nous n'avons pas échappé au festin chez Bacchis, ni au crucifiement de l'esclave (dans la coulisse), ni à la scène du temple, avec courtisanes sacrées et grand prêtre à barbe blanche (si vraiment il y avait un prêtre d'Aphrodite, était-il nécessaire de le prendre si vieux ?)

M. Camille Erlanger, dans un entretien préliminaire que le *Figaro* du 26 mars nous a conservé, s'est déclaré frappé, dès l'abord, par le caractère lyrique du conte de Pierre Louÿs. Ce « caractère lyrique » qui s'est obstinément dérobé à mes investigations dans un roman tout descriptif, sorte de *Salammbô* alexandrine, ressort un peu mieux de l'adaptation que je viens de résumer. Encore reste-t-il d'une qualité assez discrète et fort conventionnelle : il n'y a pas moyen de prendre un seul instant au sérieux une aussi invraisemblable aventure, et tous ces beaux discours ne se peuvent admettre que tempérés d'un demi-sourire : sans doute, je vois bien, j'entends, c'est un crime d'amour, trois crimes d'amour même, plus un quatrième beaucoup plus grave, qui est de laisser condamner Chrysis sans se dénoncer soi-même. Mais c'est surtout un prétexte à d'agréables spectacles et à de jolis entretiens. M. Camille Erlanger a fait un gros contresens en prenant, du commencement à la fin, son sujet au tragique. Et quel tragique ! Il ne peut être question de désir sans qu'aussitôt des motifs tortueux serpentent à travers tout l'orchestre ; pour un oui, pour un non, des tempêtes se déchaînent au quatuor, l'harmonie souffle des rafales ; le duo, l'inévitable duo du troisième acte, d'abord debout, puis demi-couché (toujours très convenable, d'ailleurs), est traversé de cuivres horrifiants ; les âges précédents savaient moduler sur le hautbois ou la viole de tendres plaintes et de profonds soupirs ; il était réservé au xxe siècle d'inventer le trombone d'amour. Avec cela, cette musique n'est pas méprisable. Elle est lourde, mais non vulgaire, appliquée, mais sans pédantisme, et les sonorités, prises en soi, en sont fortes et nourries, et sensiblement moins épaisses que ce que l'auteur nous avait fait entendre jusqu'ici. Mais je ne parviens pas à saisir le moindre rapport entre les sentiments qu'il prétend exprimer et cette musique haletante et pesante, perpétuel chant de la forge, mais d'une forge sans feu. C'est de la musique de gros, de très gros mélodrame. Quant au chant, il est d'une fausseté de ton inconcevable, prolongeant indistinctement toutes les notes, et soudain, sans raison, pour illustrer le mot « collier », par exemple, ou « Touni, la femme du grand prêtre », ou tel autre aussi insignifiant, saisi de contorsions bizarres, dégingandé en sauts de septième ou d'octave qui touchent de bien près au grotesque.

Restent les quelques passages où M. Erlanger n'a pas cherché une émotion que la nature semble lui avoir refusée : de jolis effets de flûtes et de glockenspiel ici, ailleurs des quartes et quintes parallèles qui sonnent agréablement, des danses assez gracieuses, quoique le motif en soit bien pauvre ; et puis, dans la scène de la prison, un accompagnement continu, une sorte de basse contrainte, d'une couleur sombre et douce, où l'on retrouve (et ceci est un éloge) un peu de la manière de M. Massenet dans ses bons jours. Ailleurs, dans la scène du temple, je crois reconnaître une marche de nuit, qui me rappelle, avec plus de science, un passage analogue de l'*Enfance du Christ*. Nul pouvoir expressif, d'ailleurs, en ceci, et bien peu de pittoresque : on croirait que l'auteur a écrit sa musique d'abord, et qu'on lui a fourni ensuite un poème de longueur appropriée, qui s'est trouvé être un poème antique et païen, mais qui pouvait tout aussi bien se situer en Allemagne, en Pologne ou en Judée, et mettre aux prises des soldats ou des marchands, des prêtres ou des laboureurs, en un sujet comique, tragique, héroïque, rustique, religieux, symbolique, réaliste, ou généralement quelconque. Quelconque, voilà l'épithète qui convient le mieux à cette

musique honorable et impersonnelle comme l'ameublement d'un riche salon bourgeois. Il y a des moments où je la préférerais mauvaise, et regrette presque M. Bruneau et ses touchantes maladresses.

Les journaux quotidiens ont trop vanté l'élégance et la prétendue hardiesse des costumes pour que je m'attarde à les décrire après eux. Certains n'ont même donné de la pièce que des comptes rendus couturiers ; je n'insisterai pas sur l'ironie involontaire du procédé.

Donc Mlle Garden porte au premier acte un fort beau péplos de soie jaune, recouvrant une tunique plus décolletée qu'il n'était d'usage dans l'antiquité, mais moins que beaucoup de corsages aperçus dans la salle le soir de la première.

Il y a au second tableau beaucoup de voiles de gaze sur les épaules des courtisanes sacrées, et beaucoup de corsets aussi, très apparents et qui étaient, paraît-il, nécessaires. Mlle Garden, au moment où elle se jette dans les bras de son sculpteur, est revêtue d'une tunique rose dont on doit dire qu'elle est « couleur de chair », et la « déshabille » audacieusement. Et nous la retrouvons dans la prison, gémissante sur son matelas en des postures d'Androgyne, toujours en grand décolleté, Phryné obstinée et mal récompensée. Et tout cela serait fort bien, si elle chantait d'une voix moins traînante, et avec un accent anglais moins prononcé :

Et por moâ, ne veux tiu pas preundre
Un petit p'eigne qui me p'leait ?
Dèmètrious, Dèmètrious !

M. Erlanger, toujours dans l'entretien historique relaté par le *Figaro*, nous avait avertis d'avance que le rôle de Chrysis serait un grand succès personnel pour Mlle Garden. Je veux bien ; mais retrouver Mélisande affublée en Chrysis ! La chute est profonde. Quant à M. Beyle, en statuaire amoureux, il nous était recommandé d'admirer sa « superbe plastique ». J'ai surtout admiré sa belle diction, sa voix puissante et ses fortes lèvres de satyre, apparentes sous la fausse barbe courte. Mlle Friché, en Bacchis, est plus vulgaire qu'il ne faudrait. Quant aux autres, on trouvera, dans le numéro du *Figaro* précité, un petit mot aimable de l'auteur reconnaissant à chacun et chacune de ses interprètes. Pour ma part, je ne retiendrai que Mlle Badet, au corps svelte sous des voiles que nul tutu ne profane, dont les danses furent une merveille de grâce légère et preste : des attitudes imitées de l'antique, c'est-à-dire (contrairement au préjugé répandu encore) exquises de fantaisie et de verve ; un soupçon d'orientalisme, fort discret, mais bien en situation ; et surtout une fougue juvénile, une sincérité joyeuse, qualités de premier ordre dans un art qui, comme la danse, est une création perpétuelle. Toutes les danses sont fort bien conçues d'ailleurs, et surtout les danses lentes de la scène du temple. Quant aux décors, ils sont fort beaux, et MM. Carré et Jusseaume furent les vrais héros de la soirée. Cette perspective de cyprès qui montent derrière le temple, mirés dans un bassin calme, jusqu'au ciel pâli par l'aurore, ou bien ce palmier langoureux qui penche au côté de la vaste baie ouverte au fond de la salle, ou encore, par la fenêtre de l'atelier, la vue d'Alexandrie, avec ses maisons et ses temples aux pures blancheurs, ou enfin la mélancolie nocturne des jardins d'Hermanubis et de leurs grands arbres sombres, furent des tableaux si parfaits et si poétiques, qu'à les contempler ou se fût passé volontiers et de chant, et d'orchestre, et de paroles, et de drame, et même de costumes de Redfern.

LOUIS LALOY.

P. S. — Je relis mon article et me demande si je n'ai pas été trop sévère.

Une œuvre, malgré tout, est grande et féconde, lorsqu'elle inspire d'aussi belles pages que celle-ci, par où commence le compte rendu d'un de nos plus intelligents critiques musicaux, qui fut aussi le collaborateur occasionnel du *Mercure musical :* A. Mangeot:

Si notre morale reposait sur des bases naturelles, libres, élevées et généreuses, et non sur des dogmes étroits et laids, il eût été possible de mettre à la scène sans le défigurer l'admirable roman de beauté, d'amour et de volupté de M. Pierre Louys.

Sans livrer à la vue les détails intimes de la vie grecque, — plus raffinée et moins souillée que la nôtre, — on aurait pu sanctifier publiquement la beauté corporelle et montrer le noble tressaillement, la prodigieuse excitation cérébrale, l'extase divine que peut causer le spectacle d'une belle forme nue.

Mais la morale s'y oppose, la loi l'interdit. Pourquoi le dévêtissement d'une femme est-il impudique ? Pourquoi la forme humaine doit-elle être cachée aux regards, alors que la forme animale — oiseau, chat ou serpent — peut se manifester librement sans choquer nos baroques principes ?

A toi, civilisation; à toi, morale, d'expliquer de pareilles turpitudes.

En revanche, l'esprit a toutes les facilités, toutes les licences pour se profaner par la lecture. Les livres les plus malpropres, les plus avilissants, les plus pernicieux s'offrent à tous : hommes virils, collégiens pubères, vierges nubiles n'ont qu'à tendre la main pour s'en abreuver. Le poison leur est aussi facilement offert que la liqueur verte sur le comptoir d'étain.

De siècle en siècle la laideur nous envahit. L'intelligence subsiste et élève progressivement ses conquêtes ; mais l'idéal périclite ; le matérialisme devient grossier ; le sensualisme, obscène ; la gaîté, lourde et basse ; les plus sublimes élans sont bafoués et traînés dans le ridicule... C'est l'asservissement et l'avilissement.

Bravo ! Bravo ! Bravo ! Voilà comme je voudrais écrire. Je crains de n'y jamais arriver.

L. L.

MUSIQUE DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.

Musiques pastorales. — Les Maîtres français du violon au XVIII siècle.

Le vendredi, 30 mars, Mme **Wanda Landowska** nous offrait un régal exquis. Sous le titre galant de « Musiques pastorales des XVIIe et XVIIIe siècles », elle avait ingénieusement composé un programme de bergeries musicales où un contemporain d'Honoré d'Urfé aurait trouvé son compte tout aussi bien qu'un « roué » de la Régence. Les noms de Bach, de Rameau, de Couperin, de Chambonnières s'alliaient à ceux de quelques-uns de nos vieux luthistes ou « luthériens », comme on les appelait. De ces derniers, représentés par Francisque, l'auteur du « Trésor d'Orphée » et par Bésard, Mme Landowska joua au clavecin 4 « bransles » auxquels, utilisant non sans malice un passage de l'*Orchésographie*, elle avait donné d'amusantes et pittoresques affectations. Le public, charmé par cette musique inédite, en goûta les rythmes subtils et la savoureuse harmonie. De François Couperin nous eûmes les « Rossignols » et les admirables « Sylvains ». « La « Forêt », dont Mme Landowska évoquait les ramages d'oiseaux, retentit de l'étonnant coucou de Bernardo Pasquini auprès duquel celui de Daquin, quoique composé près d'un demi-siècle plus tard, parut bien mécanique, bien en bois et digne tout au plus de nicher dans une horloge. Il y a dans la pièce

de Pasquini une délicieuse poésie des sonorités et la mélancolique tierce mineure de l'appel de l'oiseau s'y enveloppe d'une sorte de buée harmonique évocatrice d'un véritable sentiment de « plein air ». Quelques jours auparavant, dans la même salle Pleyel, M. **Debroux** terminait la série de ses récitals de violon consacrés en majeure partie aux maîtres français du XVIIIe siècle. La troisième et dernière séance, fort copieuse, ne comportait pas moins de quatre concertos et deux sonates. Deux concertos de Leclair firent admirer la prodigieuse habileté technique du vieux maître, en même temps que sa belle et savante écriture. Ceux d'Aubert, composés dans un style moins serré, amusent par leur prestesse, par leur entrain, par leur caractère « bouffe ». Que M. Debroux nous permette ici une petite rectification: ces concertos ne sont pas de Louis Aubert le fils, ainsi que l'indiquaient les programmes, mais bien de Jacques Aubert.

Disons un mot des quatre nouvelles sonates éditées par la maison Roudanez, et que M. Debroux exécuta au cours de ses trois récitals ; signées des noms de Jean-Féry Rebel, de Pierre Guignon, de Jacques Aubert, et de Branche, ces quatre sonates nous apportent quelques aspects assez variés de la musique instrumentale française du XVIIIe siècle. Chez Jean-Féry Rebel, la majesté solennelle domine, encore qu'elle se laisse égayer par la charmante bonhomie du rondo. — Pierre Guignon, le dernier « Roi des violons », nous transporte en territoire italien : il a beaucoup de grâce et d'élégance. La Sonate en *fa* majeur de Jacques Aubert est pimpante et les petites formules accortes de son finale rappellent quelque joyeuse arlequinade. Avec Branche, qui fut violoniste à la Comédie-Française, d'autres qualités plus sérieuses se laissent discerner, et les quelques mesures de l'adagio de la Sonate en *sol* mineur, par leur expression concise et réfléchie, appartiennent à un art déjà intime et ému.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

MUSIQUE NOUVELLE.

Ernest Bloch : *Historiettes au Crépuscule* (C. Mauclair). Paris, E. Demets.

M. **Ernest Bloch**, qui vient de publier chez Demets quatre petits poèmes musicaux pour chant et piano, est encore inconnu des Parisiens. Quelques initiés ont eu seuls le privilège d'entendre des fragments de son œuvre si nouvelle, si savoureuse, si forte et qu'il semble cacher avec une sorte d'orgueilleuse coquetterie. C'est à peine si, une ou deux fois, dans son pays d'origine, en Suisse, le public a trouvé l'occasion d'acclamer en lui le compositeur audacieux et l'impeccable chef d'orchestre. A la fête de Bâle, en 1902, âgé de 21 ans, il donnait l'*Andante* et le *Scherzo* d'une symphonie qui soulevait la fureur pédantesque de la critique allemande et que la critique française saluait comme la révélation certaine d'un musicien génial. Plus récemment, à Genève, on applaudissait deux courtes pages symphoniques, intitulées *Hiver* et *Printemps*. Il est à souhaiter que le nom de M. Bloch prenne bientôt au programme de nos grands concerts parisiens la place qui lui est due.

Les *Historiettes au Crépuscule* comptent parmi les œuvres de jeunesse de ce jeune artiste. Elles remontent à 1897 ou 1898. Et cependant ces quatre *lieder* ou plutôt ces quatre *ballades* annoncent déjà une sensibilité intense, qui trouve à s'exprimer sous une forme étrangement vivante, à la fois très moderne et très musicale, très savante et affranchie de toute scolastique. Elevé

à l'école des Knorr et des Thuille, M. Ernest Bloch a réagi spontanément, immédiatement contre la discipline de ses maîtres germaniques. Son tempérament et ses convictions esthétiques le poussaient vers l'école française, vers Debussy surtout, qu'il pressentait sans le connaître et dont il sera sans aucun doute un des plus originaux et des plus puissants continuateurs.

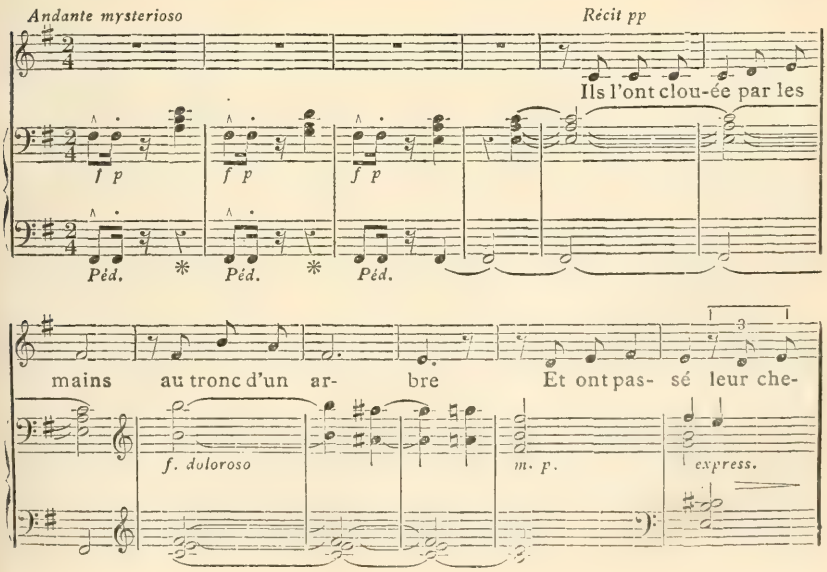
Les poèmes que M. Ernest Bloch a choisis pour les illustrer musicalement fournissent déjà sur la nature de son talent une précieuse indication. Tout le monde a lu les *Historiettes au Crépuscule* de Camille Mauclair ; on se rappelle, entre autres, cette touchante *Complainte* :

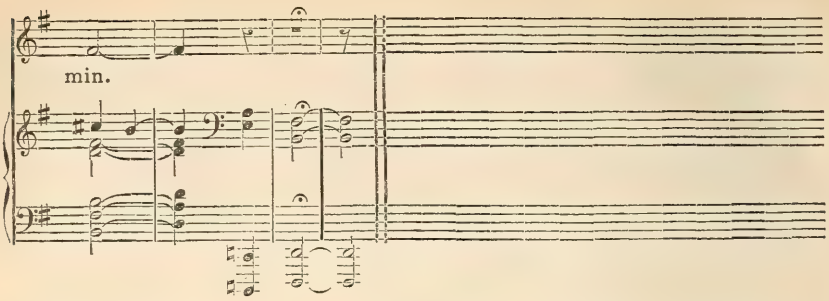
Les amoureuses aux matelots
N'ont rien vu revenir sur l'eau.
Sont allées à la clairière
Où il y a une croix en pierre.
Ont dit au Jésus :
« Nos amants sont perdus,
« Faut nous les rendre. »
Et le Jésus il leur a dit :
« Ils sont si bien au paradis... » etc...

Comme on le voit, ce ne sont pas là de vagues effusions lyriques, pouvant servir de thèmes à des *romances*. Ces petits récits coupés de brefs dialogues appellent un commentaire essentiellement dramatique. Les vers de M. Mauclair, volontairement gauches et comme inachevés, évoquent plutôt qu'ils n'expriment les émotions et les images qui dorment en eux. Le musicien n'apportera pas ici un accompagnement superflu ; il achèvera l'œuvre du poète en réveillant par la magie des sons ces images et ces émotions endormies.

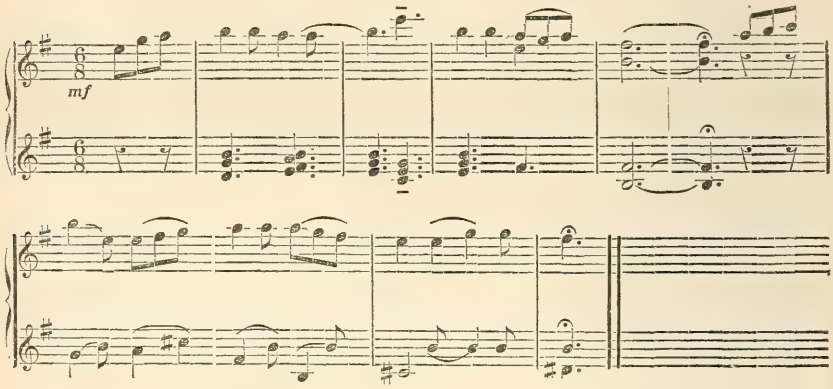
M. Ernest Bloch y parvient sans aucun procédé artificiel. Tout son secret réside dans la sincérité et dans l'intensité de sa propre émotion. Sa musique en jaillit, si suggestive et surtout si sobre qu'on n'arrive plus, quand on l'a une fois entendue, à la dissocier du texte qu'elle transfigure.

Voici, par exemple, les premières mesures de la *Légende*, une phrase simple, que soulignent quelque accords déchirants et lugubres.





Mais M. Ernest Bloch ne s'en tient pas à ce genre de déclamation lyrique. Les rythmes irréguliers et assonancés de M. Camille Mauclair ont une naïveté populaire qu'il essaie d'imiter au moyen de formes mélodiques tout à fait nettes, d'où la symétrie elle-même n'est pas exclue, et qui ont l'allure de refrains champêtres.



L'heureux mélange de ces deux modes d'expression donne à cette musique, à la fois, une précision de contours dont la mémoire est hantée et une démarche imprévue, capricieuse, qui libère l'imagination. Aussi chacun de ces quatre morceaux est à lui seul un petit monde émouvant et fantastique. Dans *les Fleurs*, une phrase qui se répète, lancinante et surchargée d'harmonies lourdes, crée une atmosphère de désir, où se confondent la volupté et la mort. Dans la *Complainte*, c'est encore la mort et la volupté, mais, chantées sur des rythmes rustiques, elles apparaissent comme affaiblies, domptées, métamorphosées par l'ingénuité d'une âme pieuse. Dans la *Légende*, où le récitatif cruel du début contraste avec la mélodie transparente de la conclusion, on croit sortir tout à coup d'un cauchemar pour pénétrer dans un univers d'où la douleur aurait été bannie par un brusque miracle. La *Ronde* enfin, avec le grincement de ses trilles et le cahotement burlesque de ses dissonances tragiques, évoque la malédiction qui pèse de toute éternité sur la nature livrée aux sortilèges des puissances infernales.

Le musicien qui a pu sans aucun effort faire tenir autant de vie dans le cadre de quelques pages rapides possède des qualités essentiellement dramatiques, et il se doit d'écrire un jour pour la scène une œuvre importante et durable.

EDMOND FLEG.

A PROPOS DE LA RÉSONANCE INFÉRIEURE

De la vibration sympathique d'une corde grave à l'appel d'une corde aiguë, et des conséquences possibles qui en découlent (1).

Jusqu'à ce jour, les savants n'ont pas admis qu'un son quelconque était capable de faire vibrer *sympathiquement* un autre son plus grave que lui, quelle que soit leur concomitance (voir d'Alembert, Helmholtz, Tyndall, Koenig, etc.). Or, c'est de la réalisation pratique d'une telle expérience que je viens entretenir l'Académie. Les sages réserves d'Helmholtz m'ayant rendu sceptique à l'égard de la valeur scientifique des résultats obtenus sur l'*harmonium*, je lui ai préféré le *piano* dans la fabrication duquel les facteurs éliminent, le plus possible, les *harmoniques*, bourdonnements, etc. De plus, cet instrument paraissant tout à fait impropre à la production des *sons résultants*, on sera moins porté à assimiler ma résonance grave à des sons de cette nature.

M'étant exercé, d'abord, à faire octavier, quintoyer à l'aigu, l'ut_5 du piano, puis les notes voisines, je devins bientôt passablement habile dans cet exercice préparatoire, tellement que je n'eus plus besoin de libérer de son étouffoir la corde aiguë qui devait vibrer sympathiquement à l'appel du son fondamental de la série à laquelle elle appartenait. Ce résultat acquis, je tentai d'obtenir, d'un son plus grave que la note émise, ce que m'avaient accordé, assez rapidement, les sons plus aigus. Cela me prit beaucoup de temps, car je devais, pour réussir, arriver à un martèlement dont le rythme concordât synchroniquement avec le nombre de vibrations de la corde visée. Enfin, j'eus la satisfaction d'entendre, bien faiblement, le son grave et, pour être certain que mon désir de réaliser une expérience des plus délicates ne me faisait point objectiver un son chimérique, je fis passer devant mon piano des témoins *compétents*, en tel nombre qu'il ne m'était plus loisible de douter. Bien que j'opère, le plus souvent, sur l'ut_5, d'autres notes, bien entendu, se prêtent à l'expérience, pourvu qu'on ne s'écarte point sensiblement, surtout vers l'aigu, de cette région moyenne de l'instrument. Je dois, dès à présent, constater que j'obtiens la douzième (fa_1) bien plus facilement que l'octave *inférieure* (ut_2).

Longtemps, et tout en levant l'étouffoir de la note appelée à vibrer sympathiquement, je n'obtins qu'un son grave de faible intensité, quoique parfaitement perceptible, même pour une oreille peu musicienne. Mais avec de la persévérance, et en frappant successivement plusieurs des *harmoniques* supérieurs du fa_1, je parvins à renforcer ce *fa* de telle façon qu'il vibra et se prolongea avec force, même après que le martèlement avait cessé. Il va de soi qu'il faut maintenir levé, pendant toute l'opération, l'étouffoir de la note grave, en appuyant sur cette note sans la faire sonner.

J'insiste pour qu'on ne confonde pas le son grave ainsi renforcé avec un *son résultant*, lequel demande l'émission simultanée et prolongée de deux sons. Dans mes expériences, il m'apparaît que c'est en qualité de troisième harmonique du fa_1 que l'ut_5 excite celui-ci dans les mêmes conditions qu'il pourrait exciter l'ut_2 dont il est le second harmonique, le $la\flat_{-1}$ dont il est le cinquième harmonique, etc., mais de telle sorte que les sons graves seraient des *fondamentaux* et non les *harmoniques graves* préconisés par certaine théorie allemande moderne. Considérant que plusieurs des termes de la série harmonique supérieure se trouvent occupés par des sons dont

(1) Nous détachons des *Comptes rendus* de la séance du 12 mars de l'*Académie des Sciences* de Paris, la communication suivante, qui intéresse, à la fois, la science acoustique et la science musicale.

le manque absolu de justesse ne permet pas de leur accorder une place parmi les notes constitutives de nos gammes, tels par exemple les harmoniques 7,11,12,13, etc., qui sont ou trop bas ou trop hauts, on sera conduit à présumer que leur présence dans cette série harmonique est motivée par quelque autre raison que celle de charmer, simplement, notre oreille. Cette raison semble m'être offerte par mon expérience même où je vois que, le plus souvent, le son émis, tout en développant, au-dessus de lui, une série qu'on ne peut rattacher qu'aux accords de la *dominante*, cherche sa *tonique*, laquelle, précisément, lui manque parmi ses *harmoniques*.

En effet, faisant résonner l'ut_3, je suppose, le *fa* n'apparaît dans la série des harmoniques qu'au terme 21, encore est-il d'une justesse contestable ; notons que le *la*, non plus, n'apparaît pas avant le terme 27. Si ma conjecture se justifie, nous serions en présence d'une dynamique du son dans laquelle ce n'est pas seulement le *son fondamental* qui excite toute une gerbe de sons supérieurs, mais également ceux-ci qui rendent à leur générateur commun, qui échangent entre eux la plus grande partie des forces qu'ils ont reçues de ce générateur. Car mon expérience, répétée un nombre considérable de fois, m'a démontré que c'est bien par l'action insistante du son aigu que le son grave arrive, graduellement, à vibrer : peut-être trouvera-t-on aussi que les résultats de cette expérience pourraient donner lieu à une nouvelle théorie de la durée vibratoire, laquelle ne me semble pas suffisamment expliquée par la seule amplitude des vibrations, quoique je reconnaisse à ladite amplitude le pouvoir de favoriser grandement la production des *harmoniques*.

Avant de clore ces lignes, je dois rappeler à ceux qui tenteront de répéter mon expérience qu'elle demande une délicatesse de toucher extrême, laquelle est plus fréquente chez les compositeurs de musique que parmi les virtuoses ; qu'il est indispensable de faire coïncider synchroniquement le rythme de l'appel avec le nombre des vibrations de la note appelée ; enfin, qu'il m'a fallu beaucoup de patience et de temps pour arriver à produire, d'une manière permanente et incontestable pour l'auditeur, le phénomène qui nous occupe. J'ajoute qu'un piano neuf doit être, dans cette expérience, moins recherché qu'un piano ayant servi déjà, et que l'état hygrométrique de l'air n'est pas absolument indifférent.

EDMOND BAILLY.

LA MUSIQUE A LYON

Le *Crépuscule des dieux*. — Mme Litvinne. — Les Concerts.

De la *Tosca* je ne dirai donc rien, sachant que ce serait trahir les profondeurs de l'âme italienne. Ce que le talent d'un Bistolfi ou d'un Michetti a rendu à d'autres parmi leurs arts, leur musique l'attend toujours. Ricciotto Canudo exposait l'an dernier, ici même, le bon espoir que faisaient concevoir un Catalani et un van Westherout, trop tôt fauchés : peut-être à cette heure la *Fille de Jorio*, d'Alberto Franchetti, nous a-t-elle donné une consolation ?

Comment parler dignement du *Crépuscule* — Götterdämmerung — que l'on reprend en hâte ? Cela, ou *Tristan*, ou *Parsifal*, quelle est l'œuvre d'avenir, ou du moins la plus féconde ? « *L'Or du Rhin* ou *Siegfried*, » me suggère un ironiste, — car ni Debussy, ni Strauss n'ont encore avoué leurs nourrices... Mais je vois bien que l'on parle beaucoup de Wagner ces temps-ci, et qu'on l'écoute peu : la littérature a-t-elle quelque influence sur

la musique (on dit M. Boschot tueur de dieux) ? Il faut croire cependant, en un certain sens, que le folk-lore wagnérien fut de bonne pratique et que le génie aidant, et la fatigue sociale, il y a encore de beaux jours pour le drame réparateur. Car il allait sans dire qu'il n'aurait point pour but de satisfaire au sens critique d'un Salomon Reinach ou à la hautaine généralisation d'un Feuerbach. Même l'analyste goûte encore son essence et lui trouve du charme, celui du *Crépuscule* supérieur à celui de *Tristan* peut-être... Or je crois que Wagner fut musicien.

L'interprétation de cette reprise est inégale : l'orchestre un peu noueux, les décors bizarres. M. Verdier (Siegfried) m'apparaît décidément comme un artiste supérieur, de ceux qui plaisent au musicien encore plus qu'au public : sa conscience artistique n'est jamais en défaut ; aussi bien, pour n'avoir pas bénéficié d'une froide réclame mondaine et avoir subi la familiarité des critiques, gardera-t-il la reconnaissance de quelques-uns !

Mais il faut bien constater par contre combien Mme Litvinne, artiste notoire, est inférieure à sa réputation, du moins dans quelques-uns de ses rôles. Son interprétation d'Isolde était suffisante, des qualités de voix et de diction suppléant à la tenue scénique et à la compréhension du détail ; par contre, la Brünnhild du *Crépuscule* a paru franchement médiocre. Une certaine « habitude » de la scène, une manière d'être indifférente, une conviction toute formelle, — une grande réputation en somme et la conscience d'ycelle, — font que Mme Litvinne s'est montrée nettement inférieure à Mme Janssen, qui n'est point parfaite. Du moins cette dernière artiste met-elle toute son âme dans ses mouvements : une grâce imprévue et souvent très saisissante compense bien des erreurs morales ; Mme Litvinne l'ignore ou veut l'ignorer. — Et pour qu'on ne m'accuse pas de généraliser, je précise à regret : le serment du 2e acte, l'entrée de Brünnhild dans la scène finale ont paru ridicules à beaucoup de wagnériens fervents ; de même encore le « Siegfried... Toi » de Brünnhild à Hagen est traduit de telle façon que cela devient un peu non-sens. Je ne vois pas les raisons de dissimuler un fait qui s'est traduit vers la fin du spectacle en manifestations symptomatiques. Le mérite, relativement immense, de Mme Litvinne n'est pas en cause : on est simplement plus difficile ici... qu'ailleurs.

Telles sont, en effet, les impressions compétentes, bien qu'à demi provinciales, qui me reviennent d'une grande ville et que je me fais un devoir de communiquer : « Entendu *Tristan* à l'Opéra. L'*Escalier* a vraiment de l'allure... On ne comprend rien à Wagner ici : vulgarité, *canaillerie distinguée*, manque de grandeur ou *besoin de plaire* dans tout, depuis l'orchestre jusqu'aux chanteuses. Les décors sont bien, mais ce n'est vraiment pas assez pour une Académie *** (suit une appréciation diffamante à l'égard du public)... » La crudité du sentiment qui se fait jour dans ces critiques dévoile le mystère des sourires de Mme Litvinne — sourires, oh, sans profondeur ! Peut-être, au fait, n'est-ce qu'un Tic *charnel* ? — Mme Litvinne n'a sans doute jamais mis les pieds à l'Opéra, mais au Nouveau-Théâtre, à Aix, et au théâtre Michel : elle a cependant contracté la maladie du milieu parisien. Ce n'est pas un vain péché que celui de l'*amabilité* en art, puisqu'il incite une artiste consciencieuse à confondre le « chic » et la profondeur... « Ah ! Paris ! » comme s'écrie noblement le père de Louise — Paris, Paris mutuel... Pardon ! — C'est qu'on est assez bête ici pour ne pas s'amuser au théâtre : la salle est obscure, les toilettes inutiles. Vraiment, vous concevez, ces provinciaux sont pires que les Anglais — et sincères, savez-vous ? Mme Litvinne nous pardonnera.

La Société des Grands-Concerts clôt sa saison dans un heureux bilan. Concert Thibaud, d'abord.

Ouverture d'*Egmont*, concerto de Saint-Saëns (3o). Symphonie en *ré*

mineur de Franck — l'allegro est difficile. — Air de ballet du *Prince Igor* de Borodine. M. Jacques Thibaud joue, toujours agréablement, le prélude et la fugue de la 1re sonate de Bach, et bisse — est-ce contre toute attente? — avec la *Romance en fa*, judicieux pendant de la *Lettre à Elise* d'un grand homme. On sait que M. Thibaud est illustre, et peut-être supérieur à ses semblables. C'est toujours un plaisir délicat de retrouver une de ces personnes distinguées, qui, pratiquant sans regret l'*amphidromie* autour de leur « Moi », sont nommés pour cela des *maîtres*.

Enfin une reprise de *Parsifal*, avec le concours de la *Schola*, — qui démontre que les mœurs de la maison mère ne sont pas sans s'être répandues en province, — et la *Symphonie en* ré *mineur* de G.-M. Witkowski. Je m'en voudrais de ne pas parler plus largement de cette œuvre solide et de ne pas rapporter les progrès des autres sociétés symphoniques dans un prochain compte rendu. Les concerts deviennent légion aux approches de Pâques.

« Non, M. Vallas n'est pas thériolâtre! me souffle un de mes incubes, anthropologiste distingué. Les musiciens qu'il cultive ont de la grâce et ses interprètes sont charmants. Les fêtes de l'hystérie d'Argos lui sont inconnues, il ne croit point nécessaire de sacrifier le porc à Aphrodite, rite exceptionnel: la bonne musique lui suffit...» — Trois lieder de Chausson : *Heures*, *Couronnes* et *Ballade*, *Il est un enclos que j'aime* de Moussorgski, les *Dionysies* de Vuillermoz : Mme de Lestang et M. Jean Reynaud interprètent. Puis du petit Golfe, golfe éclectique, se pressent vers moi, par-dessus les chapeaux balancés : la belle *Sonate* de Lekeu (violon, M. Ricou), le *Soldat de Plomb* de Séverac, la *Sonatine* de Ravel, une *Suite* de Debussy (*Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*)... Avouerai-je toutefois combien grand me paraît Bach égaré parmi tous ces jeunes hommes et jeune encore? Le *Caprice sur le départ de son frère chéri* est vivant et libre, la fugue finale est un merveilleux exemple de transpositions du génie : l'artifice en est naturel. Grâces soient rendues à M. Vallas, et à ses amis, de ne pas négliger les parfums d'Olympe en fleurissant nos modernes Prométhées! — « *Ravel... Debussy*! » vagit cependant un voisin plus âgé... Debussy et Ravel, cela est vrai!

M. Péronnet a bien tort d'estimer le *Mercure* sévère pour ses programmes. Celui de son deuxième concert est très intéressant : *Suite* de **C. de Malaret** (En plein vent — Le soir — Jour de fête — Dans les Bois au Printemps, vers l'Absente), *Prélude* et *fugue* de Bach, *Sonate* en *si* bémol mineur de Chopin, *Concerto* en *la* majeur de Saint-Saëns, *Impromptu* de Schubert, *Tarentelle* de Moszkowski, *Scène de la Csarda* de Hubay, *Sonate* de Corelli. Les qualités et les faiblesses, légères, des sympathiques interprètes sont celles-là mêmes qu'avait signalées mon ami A. G. — La première œuvre, inédite, m'a paru manquer de fermeté dans le détail : la personnalité de l'auteur ne s'est pas encore desséchée en « Talent ». M. de Malaret a de la fougue, un peu moins de subtilité, ou d'analyse, comme l'on voudra: c'est presque un éloge.

Les grands concerts reviennent à des séances plus intimes, le soir, et non plus en matinée le dimanche : je pense que le public lyonnais s'y habituera. — Deux ouvertures pour cette fois : la *Flûte enchantée* et le *Roi d'Ys*, *Siegfried-Idyll*, les *Variations symphoniques* de Franck, la *Suite* de *Pelléas* de Fauré, enfin la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy. — M. d'Indy aurait-il été un vériste? L'inspiration de cette œuvre, déjà ancienne, m'a paru moins noble que ce qu'on est accoutumé d'espérer. (M. Witkowski devra se hâter de nous faire connaître le *Jour d'été à la montagne*: on ne l'en félicitera pas, il a déjà les poches pleines,

mais on lui sera cordialement reconnaissant.) Je sais bien que je puis me tromper, mais le public lui-même a paru désorienté ; et je connais ce Vivarais, n'étant pas de ceux pour qui Crussol et Issarlis vibrent plus musicalement que Vernoux et que les Coirons : la montagne de Vincent d'Indy est grave et forte. Est-ce cela que traduit le *finale* de la Symphonie, amusant si l'on veut, mais d'une gaîté trop extérieure et qui est comme une remontée humiliante des joies des vallées et des filatures vers la tranquillité un peu déchue des sommets ? Je regrette que M. d'Indy n'ait pu venir préciser la portée de son œuvre en la dirigeant. — Mlle Blanche Selva prêtait un aimable concours au chant montagnard et aux variations ; moins sûrement m'a-t-elle paru pénétrer la rusticité asiatique de Balakiref (que l'on joue trop à Paris). Il est certain cependant que Mlle Selva réalise aujourd'hui, grâce à l'enseignement de son maître, tout ce qu'on espérait d'elle entre Valence et Privas, il y a peu de temps encore... Long life donc M. d'Indy !

JACQUES REBOUL.

N. B. — A propos du compte rendu de *Tiphaine*, M. Neuville me signale — et j'ai involontairement omis de rappeler — que cette œuvre fut représentée en 1899 à Anvers, en 1901 à Stockholm. Cet oubli dénaturait le sens de ma dernière phrase. Pas même en effet la vertu nouvelle de *Pelléas* ne possède un caractère rétroactif, et ce n'est pas une quelconque influence que j'entendais évoquer en rapprochant l'*avenir* de ces œuvres.

***

Deux grands noms au programme de la seconde séance du *Quatuor Rinuccini* : Beethoven et Franck. Le quatuor de César Franck n'a pas été bien compris par le public, dérouté malgré tout par ces harmonies nouvelles et le chromatisme propre au style franckiste ; et il est resté de glace en écoutant cette œuvre imposante. Les nobles élans, la gravité, la religiosité de la phrase initiale (*poco lento*) le songe, le rêve d'une âme épandus dans ces pages, rien ne l'a touché. Ne faudrait-il pas mettre en cause une interprétation imparfaite ? Les consciencieux artistes du quatuor me permettront quelques observations. J'ai cru remarquer qu'ils manquèrent de cohésion, de précision, d'où une indécision notable et des flottements très fâcheux qui certainement ont contribué à la non-compréhension de l'œuvre. Cette réserve faite, je les félicite hautement pour les sérieuses qualités, les efforts dont ils sont coutumiers, et les résultats obtenus en si peu de temps : le Quatuor Rinuccini est jeune, il s'est fondé l'année dernière seulement, ne l'oublions pas. Par contre, dans l'exécution de l'admirable quatuor n° XIII de Beethoven, je n'ai que des éloges à faire. Quels purs chefs-d'œuvre de vie intérieure et de pensée profonde que ces derniers quatuors ! Et que me plaît la sonorité exquise de M. Rinuccini, faite d'un charme indéfinissable ! Avec quelle émotion et quelle délicate expression il chanta la *Cavatine* si triste et si passionnée à la fois ! Quand elle inspire de semblables phrases, la mission de l'art est vraiment noble et pure. Bref, l'interprétation en fut parfaite, oui, parfaite en tous points. On est en droit de fonder sur notre unique quatuor lyonnais les plus légitimes espérances ; il peut les réaliser.

La séance **Risler** a été consacrée à Beethoven ; quatre sonates au menu. M. Risler joue en grand artiste, je veux dire avec abnégation et simplicité. Il possède une puissance étonnante, une sonorité évocatrice des masses orchestrales. Chez lui, point d'exubérance déplacée, toujours quelque peu ridicule ; on devine dans sa conception des œuvres qu'il joue un sentiment

profond, une ardente et absolue sincérité. Toutefois je ferais quelques réserves personnelles sur son interprétation de telles ou telles pages. Il me paraît avoir un respect fétichiste pour la forme classique; il est par trop soucieux de la lettre, pas assez de l'esprit. Le mot « classique » semble glacer les interprètes et les figer dans une immuable compréhension de la phrase, dans une forme rigide et froide qu'on ne saurait briser sans les plus grands dommages. Loin de moi la pensée d'introduire, au gré de l'artiste, les rubatos incessants et les fantaisies échevelées et fausses dans ces pages : On me ferait dire ce que je n'ai jamais pensé. Mais une âme palpite, vibre et gémit dans ces œuvres, surtout dans les dernières sonates ; c'est elle que j'aurais voulu saisir dans ses tressaillements, et c'est précisément ce que j'ai mal senti. Et cependant, quand M. Risler oublie le souci de belle ordonnance et de présentation parfaite qui le préoccupent, quelle impression ne nous donne-t-il pas? Avec quelle fougue superbe, quelle bravoure, quel héroïsme, pourrait-on dire, n'a-t-il pas fait sonner merveilleusement l'*Appassionata*? Il s'est livré tout entier, entraîné, subjugué, emporté lui-même, par les pages magnifiques qu'il traduisait. Quel brio dans le presto final de l'*op. 31, nº 3*! bien qu'encore il manquât un peu de délicatesse de touche dans le si poétique Menuet (sur lequel Saint-Saëns, si je ne m'abuse, a écrit des Variations). La sonate *op. 10, nº 3*, et la *Pathétique* complétaient le programme.

En terminant, je tiens bien à proclamer, pour qu'on ne puisse se méprendre sur le sens de mes paroles, que M. Risler, lors même qu'on ne serait pas d'accord avec lui sur certaines nuances d'interprétation, n'en est pas moins un pianiste hors pair, d'une sincérité profonde et d'une probité artistique absolue; respectueux de l'œuvre beethovenienne, ce qui est un éloge, le plus grand qu'on puisse adresser à un artiste, alors que l'on se permet les plus entières libertés avec les maîtres, en tâchant de mettre en vedette sa propre personnalité au détriment de ceux-ci.

A. G.

COURRIER DE NANTES.

IIe Concert de l'Association des Concerts historiques de Nantes.

2 mars 1906. — La ville de Nantes, qui jusqu'ici était restée un peu en arrière au point de vue musical, semble enfin s'éveiller de sa longue torpeur ; un effort artistique vient d'y être tenté qui déjà a produit d'excellents résultats et a prouvé que les ressources symphoniques et vocales ne manquaient pas dans notre ville. Ce qu'il fallait surtout, c'était un chef qui sût rassembler ces éléments épars, les grouper, et en faire sortir par une habile direction les germes qu'ils contenaient à l'état latent. Ce chef s'est rencontré en M. **de Lacerda**, qui a bien voulu apporter aux Nantais l'appui de sa haute compétence musicale et de son autorité artistique. L'Association des Concerts historiques de Nantes, dont il est le fondateur, vient de remporter un éclatant succès avec son second concert, qui a été donné devant une salle comble et un public enthousiaste.

L'orchestre figurait au programme pour une large part ; il a su se maintenir constamment à la hauteur de la lourde tâche qui lui incombait, sans laisser percer aucune fatigue, malgré le travail constant et soutenu des jours précédents ; car pour parvenir à un tel résultat il a fallu surmonter des difficultés sans nombre qui n'ont été vaincues que grâce au chef intelligent et éclairé dont la direction patiente et sûre a brisé tous les obstacles;

nous avons retrouvé en M. de Lacerda le maître éminent, l'artiste au goût si pur, au dévouement inépuisable, qui sait, d'un mot, indiquer le caractère et le sens de chaque morceau, le sentiment dans lequel il doit être interprété ; d'un geste, entraîner ses exécutants et faire passer en eux sa noble et infatigable ardeur pour la cause de l'Art.

Sous cette ferme et vigilante direction, l'orchestre a brillamment interprété l'ouverture d'*Armide* de J.-B. Lully, pleine de grâce et de noblesse ; la superbe ouverture d'*Alceste* de C.-W. Gluck, dont il a fait ressortir le dessin correct et bien composé, mis en valeur par un accord heureux des lumières et des ombres ; ainsi que deux *danses hongroises* de J. Brahms, au rythme entraînant et original qui ont été rendues avec brio. Signalons encore une série d'airs de danse agréablement variés et d'un haut intérêt historique ; dans chacune de ces pièces très typiques, l'orchestre a su adopter un jeu savamment approprié à leur genre respectif ; gracieux et léger dans l'*Air vif* de Lalande, large et puissant dans l'*Air grave* de Händel, d'un style élégant et galant dans les *Menuets* bien français de J.-Ph. Rameau, il a su garder à l'*Air et Musette* de J.-M. Leclair son caractère rustique et champêtre, et au *Passepied* du même auteur sa lourdeur voulue ; enfin la *Chaconne* de C.-W. Gluck lui a permis de faire valoir ses qualités expressives, qui se sont largement déployées dans cette musique éminemment théâtrale et évocatrice d'attitudes.

Les mêmes éloges doivent être adressés aux accompagnements, dans lesquels les instruments ont su seconder admirablement le chœur, s'unissant à lui d'une façon complète, pour former une masse parfaitement homogène. Parmi les morceaux fort intéressants qui ont été exécutés par le chœur, signalons tout d'abord la déploration finale de *Jephté* de G. Carissimi ; cette œuvre admirable, d'un sentiment si poignant, a produit une profonde impression ; l'effet en a été saisissant, principalement dans le magnifique chœur final à six parties avec orchestre, où éclatent en de riches harmonies les lamentations de la foule pleurant la triste destinée de la fille de Jephté.

Une chanson du XVIe siècle de G. Costeley, dont la grâce naïve s'harmonise à souhait avec la délicieuse poésie de Ronsard, et un morceau très caractéristique, *les Bohémiens* de R. Schumann, œuvre d'un coloris intense, merveilleusement évocatrice de la vie tzigane, ont été exécutés avec ensemble, et ont valu au chœur de chaleureux applaudissements. Le *Chant funèbre* de M. **Chausson**, pour quatre voix de femmes, dont l'accompagnement a été orchestré de si admirable manière par M. de Lacerda, peut être rangé parmi les plus belles pages de la musique moderne. Orchestre et chœur ont exécuté de saisissante façon cette grandiose et poignante invocation à la nuit, dont la mélopée plaintive et les longs sanglots obstinés évoquent avec une surprenante intensité une vision fantastique du grand Shakspeare. Tandis que l'obsédante phrase des violoncelles gémissait en sourdine, tandis que le glas sonnait lugubrement dans les pizzicati des seconds violons, il nous semblait entendre les grondements plaintifs du vent soufflant lugubrement dans les cyprès et les lourds battements d'ailes des oiseaux nocturnes s'épandre sur la mélodie désolée.

C'était, à Nantes, la première audition de cette œuvre incomparable et trop peu connue, et l'exécution qui nous en a été donnée fait le plus grand honneur à M. de Lacerda ainsi qu'à Mme Caldaguès, l'éminent professeur nantais, dont l'infatigable dévouement a puissamment contribué à la préparation de la partie vocale qui présente de sérieuses difficultés. Malheureusement Mme Caldaguès, dont le beau talent de cantatrice est fort apprécié dans notre ville, se trouvant victime d'une fâcheuse indisposition, n'a pu se faire entendre, et, au grand regret de l'auditoire tout entier, le solo de

Jephté dut, ainsi qu'un autre morceau annoncé, être rayé du programme.

M. **J.-J. Nin**, un maître du piano qui sait faire plaisir sans chercher à briller, a interprété deux pièces : *Sœur Monique*, rondeau de F. Couperin, et *Cappriccio* de Scarlatti, ainsi que le *Concerto en* la *majeur* pour piano et orchestre de J.-Ch. Bach. Ces morceaux, exécutés avec un goût très pur, ont mis en valeur son mécanisme parfait et — qualité qui manque à beaucoup de grands pianistes et qu'il possède au plus haut point — son doigté souple et moelleux, son jeu délicat et velouté. Le concerto, dont la trame légère a été très joliment nuancée par M. J.-J. Nin, et dont la facture simple et gracieuse fait songer au style de Mozart, a été accompagné par l'orchestre avec discrétion et ensemble ; le presto, aux curieuses cadences, a été fort applaudi.

Devant un tel résultat nous ne pouvons que formuler un vœu : c'est de voir M. de Lacerda revenir le plus souvent possible dans notre ville pour entretenir et développer le mouvement artistique qu'il a su y créer ; il est sûr d'y trouver toujours un accueil des plus sympathiques et d'y rencontrer de nombreux et sérieux appuis toutes les fois qu'il viendra combattre parmi nous pour la noble cause de l'Art.

M. A.

COURRIER DE REIMS.

Dimanche 4 mars, se trouvait réunie en la salle Degermann une nombreuse assistance, auditoire composé de l'élite de la société rémoise. Divers artistes se sont fait entendre avec grand succès, parmi lesquels M. Lucien Fugère, qui a été le triomphateur de cette matinée. Aussi la salle tout entière éclata en frénétiques ovations après chacun des morceaux chantés par cet excellent artiste. C'est surtout dans la *Légende de la Sauge* que le grand chanteur a pu particulièrement faire valoir son timbre si généreux. Mlle Jeanne Leclerc, de l'Opéra-Comique, s'est fait également acclamer, principalement dans l'*Ecrin* de Chaminade, qu'elle a dû bisser, ainsi que dans les duos qu'elle a interprétés avec M. Fugère. Mlle Nivard, pianiste, tenait le piano d'accompagnement, et nous lui adressons nos plus vives félicitations pour la façon dont elle a su faire valoir ce rôle si modeste. Nous ne terminerons pas ce compte rendu sans avoir complimenté bien sincèrement M. Fernand Lemaire, l'habile organisateur de cette matinée, qui nous a aussi donné toute la mesure de son beau talent de pianiste virtuose dans différentes pièces de Beethoven, Chopin et G. Fauré, ainsi qu'en chantant avec M. Fugère le duo des *Pêcheurs de Perles*.

L. B.

COURRIER DE ROUEN.

M. Albert Mahaut. — Virtuoses divers.

M. **Albert Mahaut**, organiste de Saint-Vincent-de-Paul (Paris), nous a donné, en l'église Saint-Godard, une inoubliable audition de l'œuvre d'orgue de C. Franck.

M. Mahaut est un grand artiste qui interprète avec un amour touchant

et un soin scrupuleux la pensée de son maître. Son jeu reste toujours simple et net dans les mouvements rapides ou lents ; il donne à chaque détail la valeur qui lui convient, et l'ensemble demeure délicieusement fondu ; il nuance idéalement ses transitions dans le forte ou le piano, et joue les fugues et les chorals avec un style large et puissant.

Dans la *Fantaisie en ut*, il expose la phrase initiale d'une manière pleine de quiétude, puis, après un crescendo merveilleusement gradué, fait éclater l'adagio majestueux, et reprend avec une douceur infinie le chant séraphique qui couronne cette pièce.

Tout en écoutant, j'admire une verrière où monte l'arbre symbolique de Jessé ; et, embrasé par le soleil couchant, je vois surgir le roi David qui joue de sa harpe d'or.

Oui, la harpe d'or résonne : le thème de la pièce symphonique en *fa dièse* s'élève pur et grave. Comme sur les branches harmonieuses de l'Arbre, où les personnages bibliques jaillissent de fleurs étranges, les motifs variés, les phrases épisodiques, s'alternent et se répondent en modulant dans la fugue ; alors que, vers le ciel, s'ouvre une rose immense où reposent, ultime floraison, la Vierge et l'Enfant, les thèmes s'épanouissent en un choral d'une sérénité triomphante.

Le Cantabile en *si*, n'est-ce pas entendre un instant ici-bas la voix des anges qui chantèrent : « Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté » ?

Ah ! il faut dire et redire la beauté constante de cette œuvre d'orgue pourtant si diverse !

Le soleil meurt à travers la verrière obscurcie, et le Jessé méditatif m'évoque César Franck. De lui naît aussi un arbre harmonieux, où chantent les oiseaux du ciel, tandis que le vent murmure à travers les feuilles et que, sur les plus hautes branches, s'épanouit la Rose mystique des Béatitudes...

Quel contraste saisissant présentent un véritable artiste tel que M. Mahaut et les marchands de sons qui encombrent, sans l'honorer, le temple de la Musique ! A leur commerce s'applique la parole de Jésus fustigeant les vendeurs du Temple : « Otez tout cela d'ici et ne faites point de la maison de mon Père une maison de trafic ! »

Les artistes en tournée prodiguent leur effigie, en des poses inspirées, sur les murs et chez les éditeurs de musique. Par une pensée délicate, M. Mahaut voulut nous faire aimer le visage du Maître qu'il vénère, et il plaça en tête de son programme un beau portrait de Franck.

M. Mahaut a une juste et haute idée de son rôle d'artiste ; ses longues études, son talent, sa sincérité, l'aveu même du public, le rendent supérieur à la foule. Il veut être le berger du troupeau et lui imposer son goût : il joue l'œuvre d'orgue intégrale de C. Franck, sans se soucier des reproches d'austérité, de monotonie que d'aucuns lui adresseront.

Des exécutants renommés se préoccupent, avec un soin extrême, d'écarter de leurs programmes toute œuvre trop nouvelle susceptible de coûter le moindre effort intellectuel ou de dérouter les amateurs de musique aux préférences cristallisées. Ils nous font subir, jusques au dégoût, l'audition d'œuvres ressassées ou dénuées de toute espèce d'intérêt. Ah ! ce trépied fastidieux des tournées provinciales : la *Symphonie* en *ut* mineur, la *Sonate à Kreutzer*, et l'*Absence* de Berlioz ! avec quelle impatience, pour la *n*e fois, nous les écoutions, noyées au milieu d'un tas de pannes ! Nous ne pourrons donc jamais entendre ici des préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré*, la *Mer* ou *Nocturnes* de Debussy, *Miroirs* de Ravel, et tant d'autres ?

On peut supposer, sans témérité, qu'en donnant ses récitals dans une église, M. Mahaut n'escomptait qu'une gloire muette et sans profit. Il ne

voulut rien sacrifier au mauvais goût et, au lieu de terminer, comme tant d'autres moins convaincus, par une marche banale pour la « sortie », c'est avec une fugue de Bach qu'il nous dit : Au revoir !

Les artistes à la mode ont, en général, plus de sollicitude pour leur auditoire, et, non contents de lui avoir épargné toute fatigue, ils lui donnent, pour finir, sa petite récompense : romance à fredonner ou valse entraînante, qui provoquent sûrement les bravos, les bis frénétiques, et laissent les spectateurs sous une « bonne impression ».

Que dire du jeu de ces virtuoses ? Absence de mentalité artistique, mécanisme impeccable certainement, mais parfois si ridiculement prétentieux ! Traits échevelés, difficultés niaises, onomatopées pseudo-musicales, le virtuose, préoccupé de son attitude, les exécute avec abondance pour le plaisir du public béat.

Les organistes eux-mêmes ne possèdent pas toujours un goût plus sûr. Huysmans, dans un style imagé, décrit leurs exercices vulgaires : « Il gargouillait là-haut, imitant la voix humaine et la flûte, le biniou et le galoubet, la musette et le basson, rapiotait des balivernes qu'il accompagnait sur la cornemuse, ou bien, las de minauder, il sifflait furieusement au disque, finissait par simuler le roulement des locomotives sur les ponts de fonte, en lâchant toutes ses bombardes. »

M. Mahaut, avec un jeu sincère, sans virtuosité banale ni exagérations intempestives, nous ouvrit, pour des heures trop courtes, les portes du paradis : nous lui en sommes à jamais reconnaissants.

Nous répéterons, suivant le « style consacré », que M. Sarasate donna un concert où il fut chaudement acclamé, ainsi que sa remarquable partenaire, Mme Marx Goldschmidt. M. Chevillard conduisit magistralement un beau festival Beethoven-Wagner, vraiment inédit !? MM. Joseph Thibaud, Hekking, Mlle Artot, nous donnèrent la même impression qu'à M. P. M. (Courrier de Dijon, — *Mercure musical*, 1er mars 1906), avec un programme identique. Nous féliciterons M. Pierret, venu avec M. Jacques Thibaud, d'avoir exécuté d'une façon délicieuse la *Toccata* de Debussy, à propos de laquelle un critique local écrivit : « Cette *Toccata* est réellement toquée... !! »

DU ROBEC.

COURRIER DE STRASBOURG.

Un festival Massenet a eu lieu, jeudi dernier, à Strasbourg ; il a été organisé par l'Union Chorale, la plus ancienne des sociétés de chant alsaciennes. D'enthousiastes ovations ont été faites à M. **Massenet**, qui a consenti à venir diriger lui-même quelques-unes de ses œuvres, entre autres les *Scènes alsaciennes*, dont la finale — avec retraite de tambours et clairons au loin — a été frénétiquement applaudie. M. Massenet a dirigé, en outre, le *Dernier sommeil d'une vierge* et le *Ballet d'Hérodiade*, que l'orchestre municipal de Strasbourg a brillamment exécutés. En sus des œuvres d'orchestre, le programme se composait de chœurs d'hommes, d'un chœur de femmes et de plusieurs mélodies, que Mlle Lucy Arbelle, de l'Opéra — accompagnée au piano par le maître, — a dites avec un sentiment exquis.

Des acclamations chaleureuses et des rappels sans fin ont été décernés au maître et à la gracieuse chanteuse, par le public enthousiaste qui — représentant le Tout-Strasbourg indigène — garnissait jusqu'à ses derniers recoins la vaste salle de fête.

Sur la couverture du programme — édité pour la circonstance par l'Imprimerie Alsacienne — se trouvait la reproduction d'une vue de Strasbourg ainsi que l'aspect d'un coin de la Robertsau (banlieue de Strasbourg) où M. Massenet a passé une partie de son enfance.

F. H.

COURRIER DE TOURS.

Le 10 mars, quatrième et dernier concert de l'*Association artistique des musiciens tourangeaux*, avec le concours de Mlle Marcelle Reignard, soprano dramatique, et de M. Alejandro Ribó, pianiste.

La soirée débuta par la *Symphonie héroïque*, héroïquement jouée jusqu'au bout malgré pas mal de défaillances. L'orchestre se racheta dans l'*Ouverture* de l'*Enfant-Roi* et la *Marche prétorienne* de Lenepveu, qu'on n'avait pas encore entendues à Tours.

Un quatuor pour piano, flûte, clarinette et hautbois sembla surtout distraire le public et valut des applaudissements plus reconnaissants qu'admiratifs aux exécutants.

Parlons maintenant des solistes. De Mlle Marcelle Reignard peu de chose à dire. Alliée à une famille de notre ville, elle comptait dans la salle bon nombre d'auditeurs décidés d'avance à tout applaudir. On nous a assuré qu'elle est jeune, qu'elle deviendra dramatique et qu'elle chantera bien... plus tard. Nous ne demandons pas mieux.

Pour le moment souhaitons-lui de chercher le règne de la justesse et d'en être récompensée.

Le gros succès — le vrai succès — de la soirée fut celui de M. **Alejandro Ribó**, qui nous avait déjà émerveillés l'année dernière. Il nous a donné cette fois le *Concerto* de Rimsky-Korsakof, et la *Fantaisie* de Liszt avec orchestre, et seul *Au soir* de Schumann, la *Fileuse* de Mendelssohn, la légende de Liszt *Saint François de Paule marchant sur les flots*, et en rappel un prélude de Bach. Si dans le *Soir* il a manqué un peu d'émotion, dans les pièces de virtuosité et de finesse il fut parfait. M. Ribó est un pianiste aussi intéressant à entendre qu'agréable à applaudir.

Puisque la série de concerts de l'Association artistique est close pour cette saison, il convient de rendre hommage à M. Etesse, qui dirige l'orchestre avec beaucoup d'autorité, à la majorité des exécutants parmi lesquels quelques noms sont à citer, comme MM. Liéron et Fontenille aux pupitres des violons, M. Masson, aux violoncelles, Mlle Wyder, qui au piano d'accompagnement fait preuve d'autant de talent que de dévouement à l'œuvre que les musiciens tourangeaux ont formée dans le but — qui à lui seul leur vaut bien un bravo sincère — de répandre le goût de la musique en Touraine et de faire aimer leur art en le faisant connaître.

JEAN RUER.

CORRESPONDANCE.

J'ai reçu la jolie lettre suivante :

Monsieur,

Je me croyais malheureuse d'avoir épousé un Osmanli. Je vois que j'ai eu bien tort de me plaindre, et que certains Français me feraient regretter Hamdi-bey : car il me permet au moins de jouer ce que je veux sur mon piano, au lieu que vous voulez me réduire à la musique des derviches ou aux chansons nègres de Kondjé-Gul. Certainement M. Pierre Loti a eu tort de parler de mes petites compositions, croyez bien que je ne l'y aurais pas autorisé, si j'avais su. Mais ne vous est-il pas arrivé, à vous aussi, le soir, tout seul dans votre salon, d'improviser de vagues rêveries ? Sans doute, vous n'avez pas cru pour cela être un compositeur, et vous ne vous êtes pas fait jouer à la Société Nationale. Moi non plus ; pourquoi donc vous moquer d'une si innocente distraction ? Quant à l'arrangement des fugues de Bach, que vous voudriez connaître, je vais vous en donner le titre : ce sont les deux fugues en la *mineur et en* mi *mineur, arrangées pour deux pianos par un compositeur assez célèbre, Henri Duparc, et publiées chez l'éditeur Demets. Pardonnez-moi si je les préfère à toutes les confitures de roses, et même au chant du muezzim. Et ne dites plus trop de mal de nous dans le* Mercure musical *que nous lisons toujours avec tant de plaisir.*

ZAHIDÉ-HANUM.

Je m'étais permis, en effet, quelques plaisanteries qui, je le sens aujourd'hui, étaient fort déplacées. Mme Zahidé n'est pas seulement une femme d'esprit, c'est une musicienne beaucoup plus avisée que M. Pierre Loti. Et je suis sûr à présent qu'elle n'a pas écrit dans son journal, comme la *Revue des Deux-Mondes* du 1er avril voudrait nous le faire croire : « Pour le chant, c'est Wagner, Saint-Saëns, Holmès *ou même* Chaminade. »

LOUIS LALOY.

ECHOS.

Orgues. — Nos lecteurs apprendront avec plaisir qu'un concours a eu lieu récemment pour l'obtention de la place d'organiste du grand orgue de l'église Saint-Eustache, devenue vacante à la suite du départ de M. Dallier.

Le jury, composé de MM. Guilmant, président, Widor, Vincent d'Indy, Eugène Gigout, Tournemire et Vierne, a fait subir aux candidats, tous prix du Conservatoire, les épreuves imposées à chacun des concours annuels de la classe d'orgue.

Ces épreuves comportaient trois improvisations : plain-chant, fugue sur un sujet donné, thème libre et exécution d'une des pièces désignées par les concurrents.

A l'unanimité, le jury a nommé organiste titulaire M. Joseph Bonnet, dont les improvisations ont été remarquables et qui a merveilleusement interprété le prélude et la *fugue en* sol *majeur* de J.-Sébastien Bach.

Nous sommes d'autant plus heureux d'enregistrer ce succès que M. Joseph Bonnet, un jeune et brillant disciple du maître Guilmant, a fait valoir à diverses reprises, notamment à la Société Bach et à la Société Nationale, toutes les ressources de sa technique, jointes à une haute compréhension des œuvres classiques et modernes.

L'inauguration de l'orgue Cavaillé-Coll de la Salle Berlioz a été des plus

brillantes. M. Alex. Guilmant, qui avait été appelé à faire valoir ce bel instrument, à obtenu un grand et légitime succès en exécutant sa *Première Symphonie* pour orgue et orchestre sous l'habile direction de M. Monteux, et l'immortelle *Passacaille* de Bach.

Les Intimités d'Art. — Mme Roger-Miclos vient de terminer au Théâtre-Royal l'intéressante série de ses « Intimités d'Art », au programme desquelles s'inscrivirent les meilleurs artistes de Paris. Parmi les œuvres nouvelles exécutées par l'éminente pianiste on nous signale le succès obtenu par un gracieux *Menuet* de Jaques-Dalcroze (Janin, éditeur, Lyon), où l'élégant mécanisme de Mme Roger-Miclos fit merveille. Nous souhaitons que ces matinées si suivies ne soient pas sans lendemain.

Mondanités. — Chez Mme la marquise de Saint-Paul, très intéressante matinée le 29 mars : le *Quatuor* de Schumann, joué avec une virtuosité expressive par la maîtresse de maison et MM. Phal, Neuberth et H. Jamin, et une *Sonate* de Bach pour piano et deux violons (marquise de Saint-Paul, MM. Phal et de Martini) et un air de l'*Admète* de Haendel (M. Hardy-Thé) attestaient un goût très sûr pour la bonne musique classique.

Concessions. — La partition de *Salomé* de M. Richard Strauss exige plus de 100 instrumentistes : on a dit 120, on a rectifié 102. Quoi qu'il en soit, le maître ne paraît pas intraitable lorsqu'il s'agit pour lui d'être joué ailleurs encore que sur les seules grandes scènes qui disposent de cet immense appareil. C'est ainsi qu'à Breslau 80 musiciens ont mené à bien une exécution dont M. Strauss s'est déclaré, par voie de journal, entièrement satisfait. Il va plus loin encore dans la réduction de ses exigences : le rôle d'Hérode étant trop bas pour M. Siewert, le « Ritter vom hohen Cis » (chevalier de l'*ut* dièse supérieur), M. Strauss autorisa la transposition en hauteur de toutes les notes gênantes. La *Musikalische Rundschau*, no 6 (Munich), s'étonne avec raison que M. Strauss ait pu errer à ce point en formulant la composition de son orchestre et se demande à quel degré les moyens qu'il requiert sont légitimes, puisqu'il peut ainsi les sacrifier impunément. Et cela ne prouve-t-il pas surtout que le compositeur n'a pas doté ses personnages d'un caractère musical bien strict et que son drame n'est en somme que du poème symphonique débité tant bien que mal à la scène ?...

Le même M. Strauss vient de recevoir de Guillaume II l'ordre de la Couronne pour un *Kaisergeburtstagmarsch*... Les honneurs réservés jusqu'ici aux chefs de musiques militaires l'empêchaient de dormir, et il a été pris d'une noble émulation.

M. Gustave Mahler vient de faire paraître sa 6e symphonie pour grand orchestre. La première audition en aura lieu cette année à l'assemblée générale de la Société allemande de musique de Essen. Petite partition d'étude chez C. F. Kahnt, à Leipzig.

Munich. — Aperçu des nouveautés données aux théâtres royaux de Munich en douze ans :

1893 : janvier : *Djamileh*, les *Troyens à Carthage* ; mars : *Bajazzi* ; avril : *Bastien et Bastienne ;* mai : *Un dimanche matin* ; octobre : les *Rantzau* ; novembre : *Echec au roi* ; décembre : *Hänsel et Gretel.*

1894 : janvier : la *Fiancée vendue* (Smetana) ; mars : *Falstaff* ; octobre : *Saint Foix* ; novembre : *Dalibor* (Smetana).

1895 : janvier : *Fledermaus* ; mars ; la *Ruine de Troie* ; octobre : l'*Attaque* ; novembre : *Guntram.*

1896 : février : la *Poupée de Nuremberg* ; avril : *Kunihild* ; octobre : *Evangelimann* ; décembre : le *Grillon du foyer.*

1897 : mars : *Theuerdank* (prix de concours) ; mai : *Ingwelde, Iolanthe* ; octobre : *Sarema* (prix de concours).

1898 : *Der tolle Eberstin* (prix de concours) ; juin : *Zinnober* ; décembre, le *Fifre de Haardt.*

1899 : janvier : *Der Bärenhäuter* ; mai : l'*Etranger* ; novembre : *Horand et Hilde.*

1900 : janvier : *le Départ ;* novembre : *Kaïn* ; décembre : *Noël.*

1901 : janvier : *Eros et Psyché* ; février : *Jery et Bäteli* ; mars : *Herzog Wildfang* ; novembre : *die neue Mamsell.*

1902 : février : *die Maienkönigin* ; mars : *der Haubenkrieg von Würzburg* ; juin : *Louise.*

1903 : janvier : *Messidor* ; février : *der Dusle und das Babeli* ; mars : *Lobetanz* ; juin : *le Jongleur de Notre-Dame* ; novembre : *der Corregidor, les Femmes curieuses* ; décembre : *Domröschen.*

1904 : février : *die Rose vom Liebesgarten* : avril : *les Contes d'Hoffmann der Pfeifertag* ; mai : le *Juif polonais* ; juin : *C'était moi,* le *Notre père* ; novembre : *Oreste.*

1905 : janvier : *Béatrice et Bénédikt* ; octobre : *Ilsebill* ; décembre : *Feuersnot,* la *Cabrera.*

Concerts annoncés. — Le 21 avril, salle Pleyel : *Société Nationale.* — Le 26 avril, salle Erard : *Société Nationale* (concert d'orchestre).

Le 2 mai, salle Berlioz : concert Luzzati.

Le 11 mai, à 3 h. 1/2, à l'Ambigu : Concert avec soli, chœurs et orchestre, donné par la Société des *Concerts de chant classique,* au profit de l'*Association des Artistes musiciens* et dirigé par M. E. Marty.

Le 11 mai, à 9 h., salle Berlioz : concert donné par Mme Marie Capoy et M. G. Loth.

Le 15 mai, salle Erard, dernier concert de la *Société Nationale,* consacré aux œuvres de Gabriel Fauré.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

UNE VISITE A BEETHOVEN

Le récit qu'on va lire est emprunté aux six volumes de notices et souvenirs manuscrits laissés à la Bibliothèque Impériale, devenue Bibliothèque Nationale, par le baron de Trémont. Le baron de Trémont (1779-1852), d'abord auditeur au Conseil d'Etat sous Napoléon Ier, puis préfet de l'Aveyron, retiré ensuite à Paris et à Saint-Germain, était un amateur, collectionneur, et dilettante passionné. A sa mort, il fit fonder deux prix par l'Académie des Beaux-Arts, en même temps qu'il léguait ses notices à la Bibliothèque. Il avait su réunir une magnifique collection d'autographes, qui fut malheureusement dispersée dans des ventes publiques, et dont les débris subsistent seuls, parmi les volumes de notices laissés par lui à la Bibliothèque. Ses souvenirs sur Beethoven comptent parmi les plus intéressants qu'il ait consignés. En voici les principaux passages :

J'admirais son génie et je savais par cœur ses ouvrages lorsqu'en 1809, étant auditeur au Conseil d'Etat et Napoléon faisant la guerre à l'Autriche, je fus chargé d'aller lui porter le travail du Conseil. Malgré la promptitude de mon départ, je pensai que si l'armée s'emparait de Vienne, je ne devais pas négliger l'occasion d'y voir Beethoven. Je demandai une lettre pour lui à Chérubini : « Je vous en donnerai une pour Haydn, me répondit-il, vous serez le bienvenu de cet excellent homme ; mais je n'écrirai point à Beethoven ; j'aurais à me plaindre qu'il n'ait pas reçu quelqu'un de recommandé par moi ; c'est un ours mal léché. »

Je m'adressai à Reicha : « Je crains, me dit-il, que ma lettre ne vous serve à rien. Depuis que la France a été constituée en empire, Beethoven déteste son empereur et les Français au point que Rode, le premier violon de l'Europe, passant par Vienne pour se rendre en Russie, est resté huit jours en cette ville sans pouvoir parvenir à être reçu par lui. Il est sauvage,

humoriste, misanthrope, et pour vous donner une idée du peu de cas qu'il fait des convenances, il me suffira de vous dire que l'impératrice (princesse de Bavière, 2e femme de François II) le fit prier un matin de passer chez elle ; il répondit qu'il serait occupé toute la journée, mais qu'il tâcherait d'y aller le lendemain. »

Cet avertissement me donna la certitude que je ferais de vains efforts pour connaître Beethoven. Je n'avais ni réputation ni titre aucun à faire valoir ; je devais en être d'autant plus repoussé que j'entrais à Vienne canonnée pour la seconde fois par l'armée française, et, de plus, j'appartenais au Conseil de Napoléon. Pourtant je voulus le tenter. Je me rendis chez l'inabordable compositeur, et pensai à sa porte que mon jour était mal choisi, car, ayant une visite officielle à faire, j'avais le petit costume du Conseil d'Etat. Par malheur encore, il logeait sur les remparts, et comme Napoléon avait ordonné leur destruction, on venait de faire poser la mine sous ses fenêtres.

Ses voisins m'indiquèrent son logement. « Il est chez lui, me dirent-ils ; mais il n'a point de servante en ce moment, car il en change à chaque instant, et il est douteux qu'il veuille ouvrir. » Je sonnai trois fois, et j'allais m'en aller, lorsqu'un homme fort laid et à l'air de mauvaise humeur ouvre et me demande ce que je veux : « Est-ce M. Beethoven auquel j'ai l'honneur de parler ? — Oui, Monsieur, mais je vous préviens, me dit-il en allemand, que j'entends très mal le français. — Je n'entends pas mieux l'allemand, Monsieur, mais mon message se borne à vous apporter de Paris une lettre de M. Reicha. » Il me regarde, prend la lettre et me fait entrer. Son logement n'était, je crois, composé que de deux pièces. La première contenait une alcôve fermée où était son lit, mais petite et obscure, de sorte qu'il faisait sa toilette dans la seconde chambre ou salon. Représentez-vous ce qu'il y a de plus malpropre et de plus en désordre : des flaques d'eau couvrant le plancher ; un assez vieux piano à queue sur lequel la poussière le disputait à des monceaux de musique manuscrite et gravée. Dessous (je n'exagère rien), un pot de nuit non vidé. A côté, une petite table de noyer qui était habituée à ce [que] l'écritoire qu'elle portait fût souvent renversée ; une quantité de plumes encroûtées d'encre et à côté desquelles les proverbiales plumes d'auberge eussent été excellentes ; et encore de la musique. Les sièges, presque tous de paille, étaient couverts d'assiettes avec les restes du souper de la veille et des vêtements, etc. Balzac ou Dickens continueraient cette description pendant deux pages et en emploieraient autant à vous décrire le signalement et le costume de l'illustre compo-

siteur ; mais comme je ne suis ni Balzac ni Dickens, je me borne à ceci : j'étais chez Beethoven.

Je ne parlais guère que l'allemand de grandes routes, mais je le comprenais un peu mieux. Il n'était pas plus fort sur le français. Je m'attendais à ce qu'après avoir lu ma lettre il me congédierait et que la connaissance finirait là. J'avais vu l'ours dans sa cage, c'était plus que je ne pouvais espérer. Je fus donc fort surpris lorsqu'il me regarda encore, posa la lettre sur sa table sans l'ouvrir et m'offrit une chaise. Bien plus surpris encore lorsqu'il se mit à causer. Il me demanda quel était mon uniforme, ma fonction, mon âge, le but de mon voyage ; si j'étais musicien, si je devais séjourner à Vienne. Je lui répondis que la lettre de Reicha lui expliquerait à peu près tout cela bien mieux que je ne pourrais le faire : « Non, non, parlez, me dit-il, parlez seulement lentement, parce que j'ai l'oreille très dure, et je vous entendrai. » Je fis d'incroyables efforts de langage, de son côté il y mit de la bonne volonté ; c'était le plus singulier mélange de mauvais allemand de ma part, et de mauvais français de la sienne. Enfin nous nous entendîmes, la visite dura près de trois quarts d'heure, et il m'engagea à revenir le voir.

Je sortis plus fier que Napoléon n'était entré à Vienne : j'avais fais la conquête de Beethoven.

Vous ne me demanderez pas comment ? Que pourrais-je vous répondre ? La cause n'en existe que dans la bizarrerie de son caractère. J'étais jeune, doux et poli, je lui étais inconnu, je faisais contraste avec lui ; par fantaisie, par je ne sais quoi enfin, il me prit en gré. Et comme ces goûts soudains, chez les gens fantasques, sont rarement tièdes, il me donnait de fréquents rendez-vous pendant mon séjour à Vienne et, pour moi seul, il improvisait une heure et jusqu'à deux heures de suite. Quand il eut une servante, il lui disait de ne pas ouvrir si l'on sonnait, ou, si l'on entendait le piano, de dire qu'il composait et ne pouvait recevoir.

Quelques musiciens avec lesquels je fis connaissance voulaient à peine le croire : « Me croirez-vous, leur dis-je, si je vous montre un billet qu'il m'a écrit *en français* ? — En français, c'est impossible, il le sait à peine et il n'écrit même pas lisiblement en allemand ! Il est incapable d'un tel effort. » Je leur en donnai la preuve : « Alors, me dirent-ils, il a une véritable passion pour vous. Quel homme inexplicable ! »

J'ai fait encadrer ce billet, qui est pour moi un titre précieux...

Les improvisations de Beethoven m'ont causé peut-être mes plus vives émotions musicales. Je puis assurer que si on ne l'a

pas entendu improviser *bien à son aise*, on ne connaît qu'imparfaitement l'immense portée de son talent. Tout d'impulsion et d'*actualité*, il me disait quelquefois, après avoir fait quelques accords : « Il ne me vient rien, remettons à tel jour. » Alors nous causions philosophie, religion, politique, et surtout de Shakespeare, son idole, et toujours dans un langage à faire rire les auditeurs, s'il y en avait eu.

Beethoven n'était pas un homme d'esprit si on veut entendre par là celui qui dit des choses fines et spirituelles. Il était naturellement trop taciturne pour que sa conversation fût animée. Ses pensées s'émettaient par boutades, mais elles étaient élevées et généreuses, quoique souvent peu justes. Il y avait entre lui et J.-J. Rousseau un rapport de jugements erronés venant de ce que leur humeur misanthropique avait créé un monde à leur fantaisie, sans application exacte à la nature humaine et à l'état social. Mais Beethoven était instruit. L'isolement de son célibat, sa surdité, ses séjours à la campagne l'avait (*sic*) fait se livrer à l'étude des auteurs grecs et latins et avec enthousiasme à celle de Shakespeare. En y joignant l'espèce d'intérêt singulier, mais réel, qui résulte de notions fausses émises et soutenues de bonne foi, sa conversation était, sinon très attachante, du moins originale et curieuse. Et comme il avait de la bienveillance pour moi, il entrait dans son caractère atrabilaire de préférer être quelquefois contredit, à ce que je me rangeasse toujours de son avis...

... Lorsqu'il était bien disposé le jour fixé pour son improvisation, il était sublime. C'était de l'inspiration, de l'entraînement, de beaux chants et une harmonie franche parce que, dominé par le sentiment musical, il ne songeait pas, comme la plume à la main, à chercher des *effets* ; ils se produisaient d'eux-mêmes sans divagation.

Son jeu, comme pianiste, n'était pas correct, et sa manière de doigter était souvent fautive, d'où résultait que la qualité du son était négligée. Mais qui pouvait songer à l'*instrumentiste* ? on était absorbé par ses pensées comme ses mains devaient les exprimer de quelque manière que ce fût.

Je lui demandai s'il ne désirait pas connaître la France. « Je l'ai vivement souhaité, me répondit-il, avant qu'elle se fût donné un maître. Maintenant cette envie m'est passée. Pourtant, je voudrais entendre à Paris les Symphonies de Mozart (il ne nomma pas les siennes ni celles d'Haydn) que le Conservatoire exécute, dit-on, mieux que partout ailleurs. Au reste, je suis trop pauvre pour faire un voyage de simple curiosité et qui devrait être très prompt. — Faites-le avec moi, je vous emmène. — Y pensez-vous ? Je ne puis accepter que vous

fassiez pour moi cette dépense. — Rassurez-vous, elle sera nulle ; les frais de poste en sont payés et je suis seul dans ma voiture. Si vous vous contentez d'une petite chambre, j'en ai une à votre disposition. Allons, dites oui, Paris vaut bien d'y passer quinze jours ; vous n'aurez à supporter que vos frais de retour et moins de 50 florins vous ramèneront chez vous. — Vous me tentez, j'y penserai. »

Je le pressai plusieurs fois de se décider. Son incertitude venait toujours de son humeur morose. « Je serai assiégé de visites. — Vous ne les recevrez pas. — Accablé d'invitations ? — Que vous n'accepterez pas. — On me pressera de jouer, de composer. — Vous répondrez que vous n'en avez pas le temps. — Vos Parisiens diront que je suis comme un ours. — Qu'est-ce que cela vous fait ? On voit que vous ne les connaissez pas. Paris est le séjour de la liberté et de l'indépendance des liens de la société. Les hommes remarquables y sont acceptés tels qu'il leur convient de se montrer, et si l'un d'eux, étranger surtout, est quelque peu *excentrique*, c'est une cause de succès. »

Enfin il me tendit un jour la main et me dit qu'il viendrait avec moi. Je fus ravi... Conduire Beethoven à Paris, le loger chez moi, le produire dans le monde musical, c'était une sorte de triomphe ; mais pour me punir de ma jouissance anticipée, la réalité ne devait pas la suivre.

L'armistice de Zuaïne nous fit occuper la Moravie, où je fus envoyé comme intendant. J'y passai quatre mois ; le traité de Vienne ayant rendu cette province à l'Autriche, je revins à Vienne, où je trouvai Beethoven dans les mêmes dispositions ; je m'attendais à recevoir l'ordre de mon départ pour Paris, lorsque je reçus celui de me rendre immédiatement en Croatie comme intendant. J'y restai un an et y reçus ma nomination à la préfecture de l'Aveyron, avec l'ordre de terminer une mission, dont j'étais en outre chargé à Agram, et de venir ensuite en toute hâte en rendre compte à Paris, avant d'aller à ma nouvelle destination. Je ne pus donc ni passer par Vienne, ni revoir Beethoven...

... La Cour de Vienne le trouvait républicain ; aussi, loin de le protéger, elle n'assistait jamais à l'exécution de ses ouvrages. Napoléon a été son héros tant qu'il resta premier consul de la République. Après la bataille de Marengo, il travailla à la Symphonie héroïque pour la lui dédier. Elle fut terminée en 1802, et l'on commençait à dire qu'il voulait se faire couronner lorsque cet événement eut lieu et qu'après il voulut soumettre l'Allemagne. Beethoven déchira sa dédicace et engloba dans son aversion la nation française qui s'était laissé

asservir. Pourtant, la grandeur de Napoléon l'occupait beaucoup et il m'en parlait souvent. Au milieu de sa mauvaise humeur, je voyais qu'il admirait son élévation d'un point de départ si inférieur. Ses idées démocratiques en étaient flattées. Il me dit un jour : « Si je vais à Paris, serai-je obligé d'aller saluer votre empereur ? » Je lui assurai que non, à moins qu'il ne soit demandé. « Et pensez-vous qu'il me demandera ? — Je n'en douterais pas s'il savait ce que vous valez ; mais vous avez vu par Chérubini qu'il s'entend peu à la musique. » Cette question me fit penser que, malgré ses opinions, il eût été flatté d'être distingué par Napoléon. Ainsi l'orgueil humain s'abaisse devant ce qui le flatte.

Ce sauvage s'est aussi courbé sous le joug de l'amour. On ignore quelle était la *Juliette* à laquelle il écrivait des lettres passionnées, mais on a le regret de savoir qu'elle était mariée. Il a été aussi fort épris de la comtesse Marie Erdödy, amour ressemblant à celui de Rousseau pour Mme d'Houdetot. Je connais l'objet de sa troisième passion, mais je ne puis la nommer (1).

TRÉMONT.

Publié par JEAN CHANTAVOINE.

(1) M. de Trémont fait probablement allusion à la pianiste alsacienne Marie Bigot-Kiéné.

LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Je ne me propose pas de discuter toutes les assertions qui, dans le *Cours de Composition* de V. d'Indy, se rapportent de près ou de loin à *l'harmonie*. Je m'en tiendrai à ce qui s'y rattache au sujet de cette étude, à savoir le double principe d'une base scientifique du système, et de la symétrie opposée de deux « résonances *naturelles* » supérieure et « inférieure », principe accepté de M. Riemann ; et, malgré certaines divergences de détail, c'est de celui-ci que s'inspire d'abord et directement M. Aug. Sérieyx dans les parties du chapitre dont il assuma la responsabilité (p. 93 à 106) et où il expose à sa manière les fondements de la théorie harmonique adoptée.

Précédant un court résumé de « notions d'acoustique », on y rencontre quelques définitions préliminaires dont nous reproduisons les deux suivantes en raison de leur importance, et en soulignant avec l'auteur :

« On nomme *intervalle* le *rapport* entre les *intonations* de deux sons. L'*intonation* de chaque son varie suivant le *nombre* des *vibrations* sonores qui le constituent » (p. 94).

M. Sérieyx décrit ensuite les effets de la vibration totale ou partielle d'une corde tendue librement, d'où résulte la « résonance harmonique *naturelle* supérieure » ; il « insiste sur le caractère essentiellement *naturel* des phénomènes de cette résonance » ; sur la division quasi-spontanée, en « parties *aliquotes* », d'une corde effleurée approximativement par la paume de la main (harpe) ou de toute la largeur du doigt (violon), à la moitié, au tiers, au quart, etc., de sa longueur. Il s'arrête à la sixième de ces divisions, alors suffisantes pour constituer *l'accord majeur* : *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), sons dont *la longueur de corde* est respectivement 4, 5 et 6 fois plus petite que celle du *Do* (1) produit par la corde vibrant en totalité.

(1) Voir la 1re année, nos 1, 3, 5, 7, 11 et 13, et la 2e année, nos 1 et 7.

Puis, passant à ce qu'il appelle, avec M. Riemann, la « résonance inférieure », il double, triple, quadruple, quintuple et sextuple successivement la longueur d'une corde vibrante, afin d'en obtenir *l'accord mineur* : *mi* (15) — *Do* (12) — *la* (10), sons dont *le nombre de vibrations* est respectivement 4, 5 et 6 fois plus petit que celui du *mi* aigu de 60 vibrations produit par la corde initiale. Ici, à la vérité, M. Sérieyx est obligé de remarquer en note (p. 98) que les longueurs de corde ainsi réalisées successivement, par l'addition du $\frac{1}{6}$ d'une corde tendue, ne donnent pas toutes des « parties *aliquotes* » de la corde totale de longueur 6 ; puisque, si « $\frac{2}{6} = \frac{1}{3}$ et $\frac{3}{6} = \frac{1}{2}$, parties *aliquotes* », en revanche, « $\frac{4}{6} = \frac{2}{3}$, irréductible aussi bien que $\frac{5}{6}$ ». Cette observation, échappée à la perspicacité ou à la franchise de M. Riemann, eût pu faire hésiter M. Sérieyx de qualifier « *naturelle* » la « résonance inférieure » en cause, et on est quelque peu surpris qu'il croie se justifier par ce conseil : « Qu'on veuille bien prendre une corde 10 fois plus longue, et choisir pour point de départ une fraction égale à $\frac{1}{60}$, c'est-à-dire une longueur égale à celle que nous avons choisie ; on constatera que le phénomène de la *résonance inférieure* se vérifie pratiquement et *naturellement* sur toute l'étendue de la corde. En effet, chaque longueur correspondant à un son de l'accord mineur est en même temps *partie aliquote* de la corde, savoir : *mi* ($\frac{1}{60}$) — *mi* ($\frac{2}{60}$ ou $\frac{1}{30}$) — *la* ($\frac{3}{60}$ ou $\frac{1}{20}$) — *mi* ($\frac{4}{60}$ ou $\frac{1}{15}$) — *Do* ($\frac{5}{60}$ ou $\frac{1}{12}$) — *la* ($\frac{6}{60}$ ou $\frac{1}{10}$). »

M. Sérieyx se figure-t-il vraiment avoir démontré par là l'existence d'un phénomène *naturel* analogue à celui de la *résonance supérieure* ? Dans celle-ci, n'importe quelle corde de longueur *quelconque* est susceptible de se diviser spontanément ou d'être divisée à l'infini en *parties* toujours *aliquotes* correspondant *toutes* à des harmoniques *supérieurs* du son de la corde entière, et constituant la série régulièrement continue et plus ou moins indéfinie des harmoniques de ce son *prime* grave et fondamental. Dans la « résonance inférieure » qu'il nous présente, il fabrique artificiellement ce son *prime* et, si ce son *prime* aigu correspond à $\frac{1}{6}$ d'une corde donnée, il n'obtient sur celle-ci, en « parties *aliquotes* », que les « sons inférieurs » $\frac{1}{2}$ et $\frac{1}{3}$; pour en réaliser la série régulière jusqu'au son $\frac{1}{6}$, il doit prendre une corde de longueur décuple dont la longueur de corde de ce son *prime* est alors le $\frac{1}{60}$; pour atteindre le son $\frac{1}{7}$ par la série régulièrement continue des « sons inférieurs » de ce même son *prime*, il lui faudrait une corde de longueur 420, dont la longueur de corde de ce son *prime* serait alors le $\frac{1}{420}$. Il semble bien difficile de soupçonner la moindre analogie entre les deux phénomènes, dont le second est précisément la démonstration

SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Illustrations de GEORGES d'ESPAGNAT

Les Cheveux

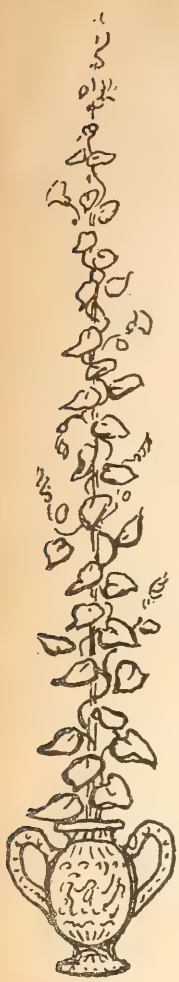
Au Lecteur

Musique est sœur de Poésie. Aussi jugeons-nous équitable de proposer à l'admiration des musiciens, et, peut-être, à leur inspiration aussi, les plus beaux rythmes de nos poètes. Nous devons une particulière reconnaissance à l'écrivain illustre qui nous a confié **Simone**, *rare et précieuse plaquette aujourd'hui introuvable, et qui s'orne ici de compositions inédites de Georges d'Espagnat.*

Les Cheveux

SIMONE, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.

Tu sens le foin, tu sens la pierre
Où des bêtes se sont posées ;
Tu sens le cuir. tu sens le blé,
Quand il vient d'être vanné ;
Tu sens le bois, tu sens le pain
Qu'on apporte le matin ;
Tu sens les fleurs qui ont poussé
Le long d'un mur abandonné ;



Tu sens la ronce, tu sens le lierre
Qui a été lavé par la pluie ;
Tu sens le jonc et la fougère
Qu'on fauche à la tombée de la nuit ;
Tu sens la ronce, tu sens la mousse,
Tu sens l'herbe mourante et rousse
Qui s'égrène à l'ombre des haies ;
Tu sens l'ortie et le genêt,
Tu sens le trèfle, tu sens le lait ;
Tu sens le fenouil et l'anis ;
Tu sens les noix, tu sens les fruits
Qui sont bien mûrs et que l'on cueille ;
Tu sens le saule et le tilleul
Quand ils ont des fleurs plein les feuilles ;
Tu sens le miel, tu sens la vie
Qui se promène dans les prairies ;
Tu sens la terre et la rivière ;
Tu sens l'amour, tu sens le feu.

Simone, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.

la plus évidente de l'inexistence et de l'impossibilité d'une « résonance inférieure *naturelle* », et si M. Riemann eût été capable jamais de voir plus loin que le bout de son nez, cette simple constatation lui aurait épargné bien des recherches ou raisonnements saugrenus. Mais, plus timide ou moins ambitieux que M. Riemann, M. Sérieyx n'accepte pas plus le son 7 dans sa théorie qu'il ne l'admet dans la pratique. Du phénomène sonore il prend ce qui lui convient et laisse le reste ; il y choisit l'indispensable à la confection des accords *majeur* et *mineur* qu'il lui faut pour édifier sa théorie, et cela lui suffit. Afin de poursuivre l'examen de celle-ci, il nous en faut donc également contenter et, en accordant son postulat, du moins provisoirement, n'en retenir que l'exact énoncé et ses conséquences logiques.

Ces deux *accords parfaits* fondamentaux *majeur* et *mineur* de 3 sons étant constitués des mêmes intervalles en ordre inverse, — « *quinte*, *tierce majeure* », — M. Sérieyx en conclut que « l'*Accord* résultant de leur combinaison est *unique* en principe, puisqu'il est toujours composé des mêmes éléments » (p. 100). Toutefois, « suivant qu'il est engendré par la résonance *supérieure* ou par la résonance *inférieure* », cet *Accord* « se présente sous *deux aspects* différents », notés par M. Sérieyx et que nous devons traduire ainsi et lire en sens contraire :

Do — mi — Sol
la — Do — mi

Nous voyons que, sous ce double « aspect » de l'*Accord*, le *mi*, son *prime* de l'accord mineur descendant, est la *tierce majeure* du *Do*, son *prime* de l'accord majeur ascendant, conformément aux prescriptions de M. Sérieyx, lequel, après avoir réalisé, sur la corde divisée, la « *résonance supérieure* » *Do* (1) — *Do* (2) — *Sol* (3) — *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), établit la « *résonance inférieure* » en choisissant pour point de départ « le *mi aigu* qui caractérise l'accord *majeur* engendré par l'expérience précédente » (p. 98).

Pas plus que M. Riemann, M. Sérieyx ne distingue graphiquement les fonctions de quinte ou de tierce des sons produits par les divisions ou additions de longueurs de cordes. Ces opérations sont soigneusement représentées par des figures et, au-dessus, les sons obtenus sont exprimés par des notes sur une portée, représentation employée volontiers d'ailleurs par M. Sérieyx. Ces notes, toutefois, sont accompagnées ici du nombre de leurs vibrations sonores. C'est ainsi qu'au dessin de la corde entière en vibration totale correspond un *Do* (1) de 129,3 vibrations ; cette corde partagée en deux fuseaux vibrants donne un *Do* (2) faisant le double de vibrations, soit 258,6.

Toujours escortés du schéma de la corde divisée en 3, en 5 et en 6, on trouve à côté du *Sol* (3) le nombre de 387,3 vibrations ; celui de 649,2 vibrations pour le *mi* (5) et, pour le *Sol* (6), 774,6 vibrations.

Le plus bel hommage qu'on puisse rendre à la précaution de l'auteur est assurément, avant tout, de lire ces nombres de vibrations et, peut-être aussi, de les vérifier. Mais, après qu'on l'a fait, on demeure un instant interdit. En effet, $129,3 \times 3 = 387,9$ et non pas 387,3 ; $129,3 \times 5 = 646,5$ et non 649,2 ; enfin $129,3 \times 6 = 775,8$ au lieu de 774,6. On supposerait quelque erreur d'impression si, contrôlant pareillement la « résonance inférieure », on n'était intrigué derechef par une constatation similaire, et en cherchant un peu la clef de cette énigme, on est bientôt forcé de se rendre à l'évidence.

M. Sérieyx, qui vient de définir l'*intervalle :* « le *rapport* existant entre les *intonations* de deux sons », et l'*intonation* : un résultat variable « pour chaque son suivant le *nombre des vibrations* qui le constituent » et par conséquent déterminé par ce *nombre de vibrations* ; M. Sérieyx, qui analyse ensuite le phénomène de la « *résonance* NATURELLE », la division d'une corde tendue en « *parties aliquotes* » ou l'addition de telles de ces parties fournissant des longueurs de cordes d'où résultent des *nombres de vibrations* déterminant des *intonations* dont le *rapport* constitue les *intervalles* NATURELS en question ; M. Sérieyx, en face des notes représentant les sons NATURELS composant ces intervalles, inscrit, copiés dans quelque table, *les nombres de vibrations des sons* TEMPÉRÉS.

La distraction apparaît un peu forte, et M. Riemann lui-même y serait dépassé d'une belle longueur de corde. On s'assure pourtant bientôt que l'équivoque est volontaire, en lisant, à propos des harmoniques exclus par M. Sérieyx de sa théorie comme de la musique, la déclaration que voici : « L'impression pénible et déroutante produite sur nous par ces sons 7, 11, 13, etc., et la tendance marquée de notre oreille à leur substituer les sons chromatiques *tempérés : si bémol*, *fa dièse*, *la bémol*, etc., résultent sans doute d'une habitude prise, c'est-à-dire de notre éducation musicale » (p. 103).

M. Sérieyx ayant commencé par définir l'*intervalle* : « le *rapport* entre les *intonations* de deux sons », a évidemment le droit absolu de choisir les *intonations tempérées* pour constituer ces *rapports d'intervalle;* mais, si on s'explique alors les *nombres de vibrations* qu'il fournit, on ne s'explique plus ce que viennent faire ici l'une ou l'autre des « résonances *naturelles* » qui sont la base annoncée de son système. Et, si M. Sérieyx eut peut-être la velléité de réserver aux harmoniques 7, 11, 13, etc., les

intonations tempérées, en conservant aux sons des accords majeur et mineur opposites les *intonations* conformes à leur extraction démontrée *naturelle* — (ce qui ferait un méli-mélo peu banal) — on ne s'explique pas *les nombres de vibrations tempérées* qu'il adopte pour, d'après sa propre définition (p. 94), déterminer les *intonations* et subséquemment les *rapports d'intervalle* de ces sons *naturels*.

On ne sait que penser, et l'incertitude augmente en voyant M. Sérieyx continuer de défendre l'usage de ces *intonations tempérées*, fruit de nos habitudes et de notre éducation musicale. Car il ajoute aussitôt : « Il est toutefois intéressant de constater que cette habitude ou cet instinct (?..) ont leur raison scientifique. »

Et, sans chicaner M. Sérieyx à propos de ce tendancieux « instinct » subrogé ou juxtaposé à « l'éducation » ou aux « habitudes », nous le suivrons dans sa démonstration. La voici :

« L'oreille humaine, *en effet*, procède toujours par les voies *les plus simples* dans le travail réflexe de comparaison et de classement, par lequel elle apprécie les *rapports* des sons... Il n'est pas surprenant dès lors que l'oreille humaine préfère aux harmoniques naturels, 7, 11, 13, — plus compliqués que ceux de l'accord parfait, 3, 5, — des sons dont le rapport d'intonation peut s'établir avec les éléments mêmes de cet accord, c'est-à-dire avec *les plus simples* de tous les nombres : 3 et 5... »

N'étant pas mathématicien, je me garderai de discuter le degré de simplicité des nombres 3 et 5 ; mais j'avoue ne pas m'expliquer très bien leur intervention dans l'espèce. M. Sérieyx nous avait annoncé la « raison scientifique » de notre « habitude prise » des *intonations tempérées*, et avait commencé son argumentation en disant : « L'oreille humaine, *en effet*... » — Or, déterminé par les *intonations tempérées* dont il s'agit, le *rapport* d'intervalles et de vibrations de l'*accord majeur*, au lieu d'être 4 — 5 — 6, devient 4 — 5,03968 — 5,99324 ; et celui de l'*accord mineur*, au lieu d'être 10 — 12 — 15, devient 10 — 11, 8921 — 14,9831 ; rapports où « les nombres 3 et 5 » et leur éventuelle « simplicité » n'ont trop évidemment plus la moindre part.

M. Sérieyx, malgré le début de sa démonstration, — «... *en effet*,... » — ne parlerait-il plus ici d'*intonations tempérées*, et réserverait-il décidément aux sons des deux accords parfaits le privilège des *intonations naturelles* ? On le croirait. Cependant, il poursuit :

«... Si donc l'oreille tend à substituer, à l'harmonique 7 de la résonance supérieure, la note *si bémol* de notre système

TEMPÉRÉ, cela tient à ce que celle-ci est la *quinte de la quinte* grave (1/3 du 1/3) du son prime *Ut* ; c'est-à-dire que les vibrations du *si bémol* sont à celles d'*ut* comme celles d'*ut* sont à celles de *ré*, ou comme 1 est à 9. Le rapport de 1 à 9, c'est-à-dire le *tiers* du *tiers*, est plus facilement appréciable que celui de 1 à 7... »

C'est fort possible, au fond, et je veux bien en croire M. Sérieyx ; mais, dans « notre système TEMPÉRÉ », ce rapport $\frac{9}{1}$ devient $\frac{8.97968}{1}$. La formidable complexité de ce *rapport* et des précédents atteste surabondamment l'impossibilité pratique des *intonations* adéquates, et en même temps l'inexistence du tempérament et de ses effets réels ailleurs que dans les spéculations des mathématiciens. Il n'en reste pas moins que, dans une discussion touchant des « *intonations* » qui, selon l'auteur lui-même, déterminent les « *rapports d'intervalles* » dont traite sa théorie, on ne sait pas au juste si M. Sérieyx considère les « intonations » naturelles ou les tempérées. C'est toujours l'équivoque. Puisqu'il faut nous y résigner, examinons donc, aux deux points de vue différents, la simplicité éventuelle des rapports propres à ces « intonations ».

Il nous faut rectifier avant tout une petite erreur de M. Sérieyx. S'il est vrai que « *Si bémol*, *quinte de la quinte* grave d'un son prime *Ut* », donne le rapport *Si bémol* (1) — *Do* (9) $= \frac{9}{1}$, pour en former un *intervalle* assimilable à celui de *Do* (1) — *SI bémol* (7), il est nécessaire d'élever ce *Si bémol* (1) à sa sixième octave, où il devient *Si bémol* (64) et donne avec le *Do* (9) le rapport $\frac{64}{9}$, lequel, comparé avec le rapport *Do* (1) — *SI bémol* (7), accuse une différence d'intonation de $\frac{64}{63}$, puisque $\frac{7}{1} = \frac{63}{9}$. L'expression *irréductible* des trois *rapports* divers possibles est donc pour l'intervalle produit par des *intonations naturelles* :

Do — *SI bémol* $= \frac{7}{1}$.

Do — *Si bémol* $= \frac{64}{9}$.

et, produit par des *intonations tempérées :*

Do — si bémol $= \frac{7.12728}{1}$.

Etant, je le répète, le plus piètre mathématicien du monde, je confesse ignorer absolument lequel, des rapports $\frac{7}{1}$ et $\frac{64}{9}$, est « le plus simple ou le plus facilement appréciable », et j'en accepte d'avance la solution de M. Sérieyx. Ces deux *rapports*, en tout cas, sont manifestement moins compliqués que celui des *intonations tempérées*.

Si nous considérions l'intervalle de septième sous l'aspect le plus généralement employé dans l'art musical, où il porte le nom de « septième de dominante », nous aurions les rapports *irréductibles* naturels :

Do — *SI bémol* = $\frac{7}{4}$
Do — *Si bémol* = $\frac{16}{9}$

et le rapport tempéré :

do — si bémol = $\frac{15,95638}{9}$

En continuant avec M. Sérieyx, nous comparerons à la tierce majeure *Ré* (36) — *fa dièse* (45), l'intervalle $\frac{11}{9}$ ou *Ré* (36) FA dièse (44), dont la différence d'intonation égale $\frac{45}{44}$; et nous obtiendrons les rapports *irréductibles* naturels :

Ré — *fa dièse* = $\frac{5}{4}$
Ré — FA dièse = $\frac{11}{9}$

et le rapport tempéré :

ré — fa dièse = $\frac{5,03968}{4}$.

A l'égard de l'harmonique 13, — que M. Sérieyx a tort de comparer à un *Sol dièse* (25), car c'est un *la bémol* (12,8 ou 25,6) un peu haut, — nous obtiendrons de même la tierce majeure *la bémol* (52) — *Do* (65) et l'intervalle LA bémol (52) — *Do* (64), dont la différence d'intonation égale $\frac{65}{64}$, et qui nous donnent les rapports *irréductibles* naturels :

la bémol — *Do* = $\frac{5}{4}$
LA bémol — *Do* = $\frac{16}{13}$

et le rapport tempéré :

la bémol — do = $\frac{5,03968}{4}$.

Quelle que soit la diversité des rapports *naturels*, ils apparaissent certes dans tous les cas péremptoirement *plus simples* que les rapports *tempérés*, et si, parlant de la démonstration, M. Sérieyx ajoute : « Ce raisonnement mathématique corrobore pleinement l'habitude de notre oreille, qui exclut instinctivement de notre système musical tous les sons harmoniques correspondant aux nombres premiers et à leurs multiples, exception faite pour les nombres premiers 3 et 5, constitutifs de l'Accord » (p. 104), — on estimera malaisément que ce puisse être au bénéfice des *intonations tempérées*.

Enfin M. Sérieyx conclut à la même page : « Ainsi se trouvent successivement éliminés de la série illimitée des sons harmoniques : 1° les nombres *pairs* (multiples de 2), comme *redoublements* d'octave ; 2° les nombres *premiers* au-dessus de 7 inclusivement, ainsi que leurs multiples, comme trop compliqués pour notre oreille. »

J'avoue que l'expression « *redoublements* d'octave » me semble à tout le moins imprécise, et trop vague pour suffisamment expliquer l'exclusion des « nombres *pairs* » dans une théorie harmonique basée sur un *accord majeur* dont le rapport de vibrations est 4 — 5 — 6, et un *accord mineur* dont le rapport de vibrations est 10 — 12 — 15 ; lesquels *accords* M. Sérieyx vient de réaliser lui-même en divisant une corde en 2, 3, 4,

5, 6 parties, ou en additionnant $\frac{2}{60}$, $\frac{3}{60}$, $\frac{4}{60}$, $\frac{5}{60}$ et $\frac{6}{60}$ de la largeur de cette corde. Il ne manque pas là de « nombres *pairs* », et, à première vue, 2 — 4, 4 — 6, $\frac{2}{60}$ — $\frac{4}{60}$, $\frac{4}{60}$ — $\frac{6}{60}$, pourraient assez légitimement constituer des « *redoublements* d'octave » de 1 — 2, 2 — 3, $\frac{1}{60}$ — $\frac{2}{60}$, $\frac{2}{60}$ — $\frac{3}{60}$. Mais passons, et excluons avec M. Sérieyx « les nombres *premiers* au-dessus de 7 inclusivement, comme trop compliqués pour notre oreille » (p. 104), « produisant une impression pénible et déroutante » et donnant des « rapports d'intonation » moins « facilement appréciables » (p. 193).

« Restent les harmoniques 3 et 5, qui, avec leurs multiples, suffisent à engendrer, non seulement l'Accord, mais *tous les sons* de notre système musical moderne », déclare M. Sérieyx.

En conférant ce monopole aux « *harmoniques* 3 et 5 », le théoricien renonce donc décidément aux services des « *intonations* » *tempérées* pour « engendrer » ses *rapports d'intervalle*, et on comprend de moins en moins pourquoi il nous en a fourni tout à l'heure les « *nombres de vibrations* », — desquels, de son propre avis, résultent « l'*intonation* », puis « l'*intervalle* » issu du « *rapport* existant entre les *intonations* de deux sons ». Passons encore.

« Toutefois, avertit M. Sérieyx, l'importance de ces deux chiffres (3 et 5) est fort différente dans la genèse de la gamme. Si l'on se sert en effet du rapport 5 (tierce majeure), on n'aboutit point à une gamme complète. En résonance supérieure, par exemple, la *tierce majeure* de la *tierce majeure* (1/5 de 1/5) est un son nouveau (*sol dièse*, par rapport à *Ut* prime) utilisable dans notre gamme ;mais la *tierce majeure* (*si dièse*) de ce dernier son reproduit à si peu de chose près (moins de 3 vibrations pour cent par seconde) une octave du son prime *Ut*, *que notre oreille ne saurait apprécier la différence entre ces deux sons...* » (p. 104).

Il est superflu de suivre M. Sérieyx, « pratiquant pareille opération en résonance inférieure », pour en constater les résultats identiques, et être tout de go assez interloqué de sa conclusion.

Le rapport d'intervalle et en même temps la différence d'intonation de *Si dièse* (125) et *Do* (128) est, en effet, $\frac{128}{125}$, soit 2,34 ou presque exactement 2 $\frac{1}{3}$ vibrations pour 100. Mais, si M. Sérieyx estime *inappréciable à l'oreille* cette différence entre deux sons « impossibles à distinguer pratiquement » l'un de l'autre, il justifie du même coup l'usage des *intonations*, et partant, des *rapports d'intervalle* de *tous les sons harmoniques qu'il vient de rejeter* quelques lignes plus haut, et de bien d'autres. Car, rien que pour les « harmoniques 7, 11 et 13 »,

comparés aux sons « engendrés » par les « harmoniques 3 et 5 », nous avons reconnu les différences respectives d'intonation : $\frac{64}{65}$, $\frac{45}{44}$ et $\frac{65}{64}$, desquelles la plus forte, $\frac{45}{44}$, ne s'élève qu'à 2,222 ou 2 $\frac{2}{9}$ vibrations pour 100.

L'obscurité s'épaissit, et on ne s'explique plus du tout l'ostracisme dont M. Sérieyx frappe les « harmoniques » susdits. Mais la stupéfaction qu'on éprouve à le voir persévérer dans son intransigeance, s'accroît en découvrant la raison qu'il choisit et les arguments singuliers qu'il emploie à l'appui de sa thèse, dans une note au bas de la page suivante et cent cinquième.

« Entre les sons obtenus, dit-il, soit par la série des *tierces*, soit par la série des *quintes*, et les sons *tempérés* normaux, il n'y a aucune différence d'intonation pratiquement appréciable. Il y a seulement un écart de calcul purement théorique et sans effet notable sur les sons eux-mêmes... »

Quoique l'énoncé en soit peut-être discutable, le fait est vrai et d'autant plus inoffensif à l'égard « des sons eux-mêmes », que les sons *tempérés* « normaux », — ceux, probablement, du tempérament dit « égal », — n'ont jamais réellement existé qu'à l'état d'exception isolée ou éphémère dans la pratique musicale où la justesse d'intonation de sons quelconques est toujours relative. On s'étonne néanmoins du rappel de ces « sons *tempérés* » qu'on croyait abandonnés par le théoricien occupé à démontrer la supériorité des sons et des rapports fournis par les « *harmoniques* 3 et 5 », et on ne voit pas bien ce qu'ils viennent faire au cours de cette démonstration. L'observation de M. Sérieyx, au contraire, apparaîtrait bien plutôt de nature à l'avoir dû détourner, tout à l'heure, d'exprimer par les *nombres de vibrations* de ces sons *tempérés* les *intonations* de sons d'origine *naturelle*, dans l'exposé d'un système d'harmonie basé sur deux « résonances *naturelles* » ou prétendues telles indistinctement. Mais passons encore et poursuivons.

«... Il en est bien autrement, continue M. Sérieyx, entre ces mêmes *sons tempérés* et ceux des *sons harmoniques* que notre oreille rejette pour les motifs que nous venons d'exposer. Leurs écarts d'intonation sont parfaitement appréciables, et rendraient impraticable une substitution des uns aux autres. Qu'on en juge par l'exemple suivant : dans l'octave moyenne accordée au diapason normal, le *si bémol* tempéré correspond à un nombre de vibrations égal à 460,8 par seconde ; le *Si bémol* de la série des quintes en diffère seulement par un peu moins de *deux* vibrations, car il est égal à 459... Le *septième harmonique*, au contraire, présente, par rapport à ce même *si bémol*

tempéré, une différence qui dépasse *huit* vibrations à la seconde, car il est égal à 452,6. Il est donc notablement plus bas, et *nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart de cette importance* entre deux sons quelconques des exécutants d'un orchestre ou d'un ensemble vocal... »

Or, juste en face de cette assertion, à la page 104 et précédente, M. Sérieyx vient de déclarer « *que notre oreille ne saurait apprécier la différence* » de 2 $\frac{1}{5}$ vibrations pour cent « entre les deux sons *Si dièse* (125) et *Do* (128) », d'intonations « impossibles à distinguer pratiquement ». Pour le *do* de 129,3 vib. du « tempérament normal » et le *Si dièse* correspondant à son harmonique 125, la différence de vibrations pour 100 resterait naturellement la même, puisque les octaves du tempérament sont justes. Et, au moyen d'une règle de trois élémentaire, M. Sérieyx trouvera comme moi, sans doute, que les 8,2 vibrations entre le *si bémol tempéré* (460,8) et le *SI bémol* (452,6) de l'harmonique 7 *naturel*, constituent une différence d'intonation de 1 vib. 75 ou 1 vib. $\frac{3}{4}$ *pour cent*. Il découlerait donc, d'autre part, du « raisonnement mathématique » de M. Sérieyx que, par rapport à un son de 460,8 vibrations, « nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart » de 8,2 vibrations (1 $\frac{3}{4}$ o/o), mais que, dans ce cas nonobstant, « notre oreille ne saurait apprécier une différence » de 10,92 vibrations (2 $\frac{1}{5}$ o/o).

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

MIETTES HISTORIQUES

MAITRE DE CHANT PSYCHOLOGUE.

Le 14 juillet 1817, au cours d'une représentation de *La Vestale* (1), le vol d'une montre fut commis à l'Opéra dans la loge d'une dame des chœurs, Mlle Olivier. Du fait que la clef de cette loge avait été perdue dix jours plus tôt, les soupçons se portèrent immédiatement sur une jeune choriste du nom d'Esther, connue pour son peu de délicatesse.

Une artiste du chant, mue par un sentiment charitable, écrivit le lendemain la lettre que voici à sa camarade soupçonnée :

« L'intérêt que vous inspirez à une de vos camarades, ne me fait pas perdre un seul instant, pour vous prévenir du malheur affreux *dont* vous êtes menacée. — C'est à vous de l'éviter, et il en est encore temps ; remettez, ou plutôt pour ne pas vous compromettre, faites remettre à la place où il a été pris dans la loge, l'objet qui en a disparu hier soir.

« — Je vous préviens avec peine, que plusieurs révélations faites anciennement à la police, donneroient lieu à votre arrestation, si vous ne vous pressez aussitôt en faisant remettre l'objet disparû à sa place, — et cela le plutôt possible, afin de faire cesser toutes les recherches et les soupçons qui vous perdroient à jamais.

« Ne cherchai point à deviner le nom de celle qui n'a cherché qu'à sauver une camarade égarée, je le pense, par son peu de réflexion, et faites attention sérieuse à cet avis charitable.

« Le 15 juillet 1817. »

C'est en arrivant au théâtre, le soir du 16 juillet — on jouait *Fernand Cortez* (2) — que la jeune Esther trouva cette lettre. Sous le coup d'une émotion profonde, elle demanda à parler à

(1) *La Vestale*, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Jouy, musique de Spontini, créée à l'Académie impériale de musique le 11 décembre 1807.

(2) *Fernand Cortez* ou *la Conquête du Mexique*, opéra en 3 actes, paroles de Jouy et Esménard, d'après la pièce de Piron, musique de Spontini, avait été créé le 28 novembre 1809 et repris le 28 mai 1817.

son chef direct, M. Le Brun, qui dirigeait le chant à l'Académie Royale. Mais celui-ci remit l'entrevue au lendemain, et voici comment il conta au long cette affaire dans un Rapport adressé à Persuis, le régisseur général du personnel des artistes :

« Monsieur,

« Le 4 courant, la clef de la loge des chœurs n° 44 où s'habillent neuf dames, entre autres Mlles Olivier et Esther, s'est trouvée perdue pendant le spectacle. On la ferma pour le moment avec un cadenas ; le lendemain on fit une nouvelle clef, mais sans changer les gardes de la serrure, parce que ce changement des gardes aurait nécessité celui de tous les passe-partout.

« Le 14 suivant, pendant que le tailleur et l'habilleuse de cette loge étaient occupés à faire au foyer du chant les changements d'habits nécessaires à l'exécution de la Vestale, on s'introduisit dans la dite loge, à l'aide de la clef perdue ou prise à dessein et on y vola une montre de femme appartenant à Mlle Olivier, laquelle montre avait été détachée de sa chaîne, et remise par Mlle Olivier elle-même dans une pelote à épingles, recouverte de chiffons de gaze, et ce, en présence de Mlle Menard cadette, de Mlle Esther et du coëffeur Louis.

« Le bruit du vol se répandit dans la soirée, mais je n'en fus instruit que le lendemain 15 à l'heure de la répétition : je pris de suite des informations préliminaires ; le 16, je me rendis à l'Académie, je fis venir auprès de moi, et séparément, le tailleur Suhr et l'habilleuse Boucher. Tous deux furent d'accord sur le fait de la clef perdue, mais ils ne purent rien articuler sur le vol de la montre, puisqu'au moment où il fut commis, ils étaient absens de la loge pour l'exercice de leurs fonctions. Pendant la journée, je recueillis des renseignemens précieux et tels que je ne pus me dispenser de porter mes soupçons sur Mlle Esther. Le soir pendant la représentation de Fernand Cortès, on lui remit une lettre sans signature, cette lettre me fut communiquée par elle-même, on lui conseillait de remettre ou faire remettre à sa place l'objet volé, afin d'éviter un éclat. J'observai scrupuleusement l'effet que produisait cette lettre sur Mlle Esther. Malgré l'audace qu'elle affectait, malgré les protestations de son innocence, l'altération de ses traits, la pâleur de son teint, l'agitation extraordinaire qui se manifestait dans toute l'habitude de son être, tout enfin me confirmait dans mes soupçons. Pour laisser agir le remords plus puissamment, je refusai de l'entendre le soir même et remis au lendemain 17, heure de midi, à causer avec elle sur ce vol ; j'affectai même une certaine confiance dans son innocence.

« Hier jeudi, 17 courant, à 11 h. 1/2, Mlle Esther s'est rendue auprès de moi dans mon bureau ; je lui ai fait observer que la lettre anonyme qu'elle avait reçue la veille partait d'une personne bienveillante et que, si elle était coupable, l'éclat qu'elle avait fait la veille en la recevant devait la perdre au lieu de la servir. A quoi elle me répondit qu'elle n'avait aucune crainte, qu'elle était innocente du vol de la montre. Les renseignements qui m'arrivaient continuellement fournirent matière à plusieurs accusations de ma part ; enfin elle se trouva tellement pressée qu'elle me fit l'aveu qu'elle était l'auteur du vol de la montre de Mlle Olivier. Sur le champ j'en exigeai la remise. Après plusieurs pourparlers j'obtins encore l'aveu qu'elle venait de glisser la montre par dessous la loge de M. Albert Bonnet. Je pris aussitôt un passe-partout et j'allai ouvrir la loge indiquée et je trouvai effectivement dans le coin à droite du bas de la porte une petite montre en or émaillée de bleu et garnie de perles blanches, ainsi que Mlle Olivier me l'avait dépeinte.

« Hier soir j'ai trouvé en rentrant chez moi une lettre de Mlle Esther, contenant l'aveu de sa faute et l'expression de ses remords. J'y croirais peut-être, si cette faute était la première, mais les renseignemens pris et ses aveux dans l'interrogatoire que je lui ai fait subir, prouvent qu'elle n'en est pas à son apprentissage.

« Je conclus à ce que Mlle Esther soit rayée à l'instant des Etats de l'Académie Royale de Musique (1). »

La coupable perdit en effet sa place, en dépit de la lettre suivante, qu'elle avait fait porter chez Le Brun, à la suite de l'interrogatoire serré que lui avait fait subir le chef de chant, véritable policier psychologue :

« Ah monsieur le brun vous ne mavez pas servie de pere dans le malheur affreux qui vient de marrivé, je vous demande en grase un dernier servize set de ne pas ebruiter ce quil vient de marrivé et de me lessé dire que set moi qui et demandé a sortir du theatre apres des soupcon pareil afin que je ne perde pas ma segonde place.

« Je suis bien malheureuse si vous connessiez mes remords je vous ferez pitié, faite moi encore l'amitiée de me rasurer sur ce que je vous demande car si je perds encore leautre place je nai plus qu'un segond malheur à faire. Soiez assé bon pour ne pas dire que cet moi ne me perdez pas tout à fait. A monsieur je meurs mille fois pour une.

ESTER. »

(1) Archives de l'Opéra.

Mais comme on n'a pas tenu compte de sa prière, la pauvre petite choriste sans éducation, quelque enfant de la balle, cherche à diminuer sa faute, avant de prendre congé. Elle écrit à Le Brun, le 18 juillet :

« Monsieur,

« Je n'ai jamais eu la clef je ne balancerai pas à vous la remettre vous savez ma franchise je vous an et donné des preuves et après ce que je vous et dit la clef net plus rien à vous avoué mais vous pourez me faire toute la peine que vous jugerez et rien ne pourra me la faire remette puisque je ne les jamais touché, je n'an net pas eu besoin puisque cet malheur et arrivé à un des abilleur. Je vous prie de me croire incapable de la garder j'ai dit à M. Reneaud que lon dépence tout pour changé quel que chose nimporte commant que jaités prete à le paier. D'après cela je net pas de raison pour garder la clef.

« J'ai l'honneur de vous saluer.

Ester. »

Elle n'avait plus de raison de garder la clef, certes, mais elle tenait fort à la disparition de toute preuve de préméditation, d'où cette lettre dont la « logique » féminine est curieuse. Mince apport historique, dira-t-on. Apport qui a sa valeur si l'on songe que ce qui paraissait *impardonnable* en 1817, sous le règne de Louis XVIII, n'eût été considéré que comme « peccadille enfantine », quarante ans plus tôt. Dans l'histoire du théâtre, aux différentes époques, il faut compter avec le sans-gêne, l'hypocrisie, le bon vouloir des maîtres et le zèle excessif des valets.

UNE FIGURE PEU CONNUE.

Stanislas Champein, compositeur bien doué, dont les œuvres ont de la grâce, du charme et de la naïveté, mourut à Paris en 1830, laissant une fille qui, dans le commerce des collaborateurs de son père, avait senti s'éveiller en elle la veine poétique. Au lendemain de la Révolution de juin, Jeanne Champein, orpheline, se trouvait dans une situation plus que précaire. Elle comptait fort sur la représentation à son bénéfice que Guilbert de Pixérécourt, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique, lui avait promise et, à ce propos, elle lui écrivait, à la date du 3 octobre :

« Monsieur,

« Voilà quelques jours de bien beau temps : est-ce que Madame votre fille n'en profitera pas pour un petit voyage à Fontenay ? Vous voyez Monsieur que j'ai de la mémoire ? Je suis persuadée que vous en avez aussi et que vous n'oubliez pas surtout le bien que vous voulez faire. Je suis si malheureuse, si tourmentée en ce moment : les scellés sont apposés ; ainsi cette pauvre succession si obérée va être encore mangée par la justice ! J'éprouve un grand besoin d'alimenter mon courage, et rien ne peut me consoler et me soutenir comme l'appui et la protection des amis de mon Père. Vous êtes du nombre Monsieur, et, parce que mon pauvre père vous aimait, et parce que vous lui avez toujours fait du bien, car vous lui avez toujours rendu justice. Je n'oublierai jamais que c'est à Monsieur Pixérécourt Directeur de l'Opéra-Comique, que je dois d'avoir entendu *la Mélomanie* (1). Je n'oublierai jamais le jour où prenant mon père sous votre bras et le conduisant à Feydeau, d'où les indignités des Comédiens l'avait éloigné depuis de longues années, vous dites en bas en entrant avec lui, et vous dites avec plaisir et fierté : « *Voilà Champein que je vous ramène* ». Je vous dois le bonheur qu'il éprouva du nouveau succès de sa vieille ou de sa jeune Mélomanie : depuis ce jour je vous ai voué une reconnaissance que rien ne peut me faire oublier et surtout à présent que la mort de mon Père me rend tous ces souvenirs plus chers ! C'est donc avec la confiance de la reconnaissance que je m'adresse à vous et que je vous remercie encore de votre amitié pour Champein qui maintenant s'intéresse à sa fille.

« J'ai une demande à vous adresser relativement à cette représentation à mon bénéfice que vous voulez bien me donner, et qui, comme je vous l'ai déjà dit Monsieur, ne sortira pas de vos mains si vous voulez bien vous-même en payer les petites charges que me laisse mon pauvre père, vous m'aiderez ainsi à remplir envers lui un dernier devoir qui m'est sacré. Mais cette demande je ne veux pas la compromettre et je crois qu'en vous l'adressant, aidée de Madame votre fille que je tâcherai de gagner en fesant route avec elle, je l'obtiendrai plutôt.

« Voilà pourquoi je m'apperçois du beau temps et que je vous parle de Fontenay ! Et voilà pourquoi je vous dis aussi que rien n'est indulgent comme un père et comme un ami de son père.

(1) *La Mélomanie*, opéra comique en un acte, livret en vers de Grenier, musique de Champein, créé à l'Opéra-Comique national le 23 janvier 1781. La partition était dédiée à Mlle de Condé et valut un gros succès à Mlle Colombe (Elise).

« Recevez, Monsieur, la nouvelle expression de tous mes sentimens de considération et de reconnaissance.

« Jeanne Champein. »

Le « Père du mélodrame », — homme assez égoïste au demeurant, — n'oublia point la fille de son ancien ami, et le 26 décembre 1830 il recevait d'elle cette lettre vraiment point banale et qui révèle un caractère habile :

« Monsieur,

« Hier, je n'espérai pas que Noël viendrait pour moi, car il ne vient pas visiter les orphelins, et je l'avoue j'en étais triste, j'aime beaucoup ses visites et peu s'en faut que je ne mette encore mon chausson dans la cheminée en allant me coucher... eh bien ! voyez quelle divine chose que l'amitié surtout pour les orphelins, hier, elle a fait venir Noël, Noël qui s'appelait *Le bourru* a jetté dans le chausson une promesse de M. Duvergier de Hauranne (1) qui en ce moment me fait autant de plaisir que m'en faisaient jadis les tartes aux confitures, biscuits, meringues, etc., et c'est beaucoup dire ! Recevez Monsieur, l'expression de ma joie en remerciement. Il n'y a plus que le mot *incessamment* que je voudrais bien traduire. Ce mot, *dans la bouche* de la liste civile, a-t-il malheureusement quelqu'analogie avec *l'imminent* d'un directeur de théâtre par exemple ?

« Mais Monsieur, l'appétit vient en mangeant et un bonheur en amène toujours un autre. J'ai retrouvé la lettre ci-jointe dans les papiers de mon pauvre père. C'est une indemnité de logement qui lui avait été accordée il y a deux ou trois ans je crois par M. De Martignac (2). Cette indemnité n'est que de deux cents fr. payable par semestre et d'avance. Le semestre va arriver au 1er janvier, si l'indemnité pouvait arriver aussi ! Elle est si modeste que peut-être avec un peu d'aide, M. de Montalivet (3) aurait l'honneur de me la continuer et cela ferait encore si bien à mon budget de Poëte.

« ... Enfin Monsieur, vous voyez que je m'habitue bien à vous importuner, mais cela vous prouve au moins que je sais depuis longtems et par mon père et par moi que vous êtes bon, et donc mes importunités sont une espèce de justice que

(1) Ecrivain politique qui avait été un des plus ardents artisans de la monarchie de Juillet.

(2) Il avait été nommé ministre de l'intérieur en janvier 1828.

(3) Liquidateur de la liste civile de Charles X.

je vous rends. Tout ce qui est bon doit souffrir, souffrez donc des Poëtes — et je continue.

« Le mois prochain, quand vous serez Directeur... de ma représentation, dans quelques jours enfin je serai guérie. J'ai bien cru hier que le billet de bourru Noël, mais ce sera bientôt, et alors le médecin l'a dit, je serai guérie ! En attendant j'ai les pieds écorchés comme un brûlé, à force de sinapismes, au point de ne pouvoir de longtems peut-être mettre de souliers, à moins que ma représentation... parce qu'alors je retomberais bien sur mes pieds.

« Mais Monsieur, pour mon intermédiaire près de leurs Majestés qui aime tant le spectacle, je voudrais bien vous demander encore une Loge ? Assurément c'est trop, beaucoup trop d'importunités mais suivez mon raisonnement, et vous verrez par le nombre de mes indiscrétions combien vous êtes bon, et cela est mon droit ou mon excuse. Et d'ailleurs c'est peut-être votre faute, si vous vous étiez fait Directeur plus tôt, ma représentation aurait eu lieu, et alors je ne vous demanderais plus de Loges.

« Je ne voulais vous adresser que des remercimens et voilà que j'y joins deux demandes. Mais je le répète, suivez mon raisonnement, veuillez consulter un peu le caractère de la fille de votre pauvre ami et vous direz : oui, ses demandes sont encore des remerciemens, et me confier l'appui de ses espérances, c'est aussi me donner l'appui de sa reconnaissance ; car vous le savez, les Grecs le disaient : La reconnaissance protége. Et alors c'est moi qui protége... oh ! que les Grecs avaient d'esprit !

« Recevez, Monsieur, derechef mes remerciemens de la visite de Noël et l'expression de tous mes sentimens de parfaite considération.

« Jeanne Champein. »

A la suite de cette épître spirituelle, le « Shakspeare des boulevards » — c'est ainsi que l'on avait surnommé Guilbert de Pixérécourt — fit d'actives démarches auprès de la commission des auteurs dramatiques qui avait voté naguère, au profit du musicien malheureux, un secours annuel de 1.200 francs et il réussit à assurer de ce côté une petite pension à la fille de son ami.

Puis le silence se fit ; l'auteur était tout à son mélodrame, *Malmaison et Sainte-Hélène*, que l'on venait de créer au théâtre de la Gaîté, dont il devait prendre la direction un an plus tard, avec Dubois et Marty.

C'est alors que le 20 janvier 1831, le bas-bleu tenace qu'était

Jeanne Champein faisait remettre à son protecteur le billet suivant cacheté d'un cachet noir où se voit un amour ailé chevauchant un chien :

« Monsieur,

« J'ai eu pendant plus de quinze jours une figure de monstre, vu un ou une Eresipèle qui depuis hier seulement m'a à peu près quittée. Mon médecin dit que c'est la fin des maux. Que le Ciel l'entende ! si toutefois les paroles d'un médecin peuvent y arriver. Mais vous Monsieur, seriez-vous malade aussi, puisque vous oubliez le nouveau service que vous vouliez rendre à la fille de votre vieil ami ? Vous aviez si bien commencé par la petite pension des auteurs, et moi j'attends avec tant de confiance les étrennes que vous m'avez promises. Je sais qu'on a tout le mois pour les donner, cependant ma confiance est à son 20me, et pour l'empêcher de péricliter je vous fais entendre sa réclamation.

« ... Serait-il possible d'avoir pour aujourd'hui ou demain une petite ou grande loge à la Gaîté ? J'irais moi-même avec M. et Mme Lenoir, bons vieux amis de mon père, qui ainsi que moi voudraient voir *Malmaison* et moi je voudrais bien faire connaissance avec le théâtre de la Gaîté où je n'ai jamais été et où j'irai peut-être un jour pour la gloire du théâtre et la prospérité du Caissier. Si cela se peut, je remercie Monsieur de Pixérécourt.

« Je lui renouvelle 1° que nous sommes au 20e jour du bienheureux mois des Etrennes et 2° l'expression de tous mes sentimens de reconnaissance et de considération malgré qu'il ne soit pas encore Directeur... de ma représentation pour laquelle j'ai tant couru, tant souffert, sans compter que j'espère encor pour elle, ce qui est encore un supplice, mais un supplice de Poëte.

« Jeanne Champein. »

Qu'advint-il de la fille du malheureux compositeur qui avait été victime tour à tour de la Révolution de 1789, de la Restauration, des sociétaires de l'Opéra-Comique ? Je ne saurais le dire présentement. La représentation à son bénéfice lui assura-t-elle un pécule respectable ? Connut-elle le bonheur de « poétiser » à son aise ? Eut-elle la joie d'un succès passager ? Autant de questions auxquelles répondront peut-être un jour des confrères mieux renseignés que moi sur l'existence de cette femme de cœur et d'esprit.

Martial Teneo.

REVUE DE LA QUINZAINE

GEROLSTEINIANA

Toutes et quantes fois que je vais porter ma copie au *Mercure de France*, à moins qu'il ne pleuve trop ou bien que la température ne soit à l'excès inclémente, je ne puis me tenir d'explorer longuement les boîtes à bouquins qui ornent les parapets de nos quais. J'y découvris l'autre jour un manuscrit d'écriture ancienne et pâlie, fleurant son XVIIIe à vingt-cinq pas, et dont le contenu me remplit d'allégresse. C'était une série d'épîtres signées des noms mêmes et identiques qu'on trouve au bas des *Lettres Persanes* que nul n'ignore. Il faut croire que Rica et Usbek, après avoir quitté Paris, entreprirent un petit voyage en Prusse et en Germanie. Les observations qu'ils y recueillirent ne manquent pas d'un certain piquant rétrospectif. Leur intérêt n'échappera pas aux abonnés et lecteurs du *Mercure musical* que nous nous empressons de faire profiter de l'aubaine, — naturellement dans la mesure où l'exigeante actualité nous en permettra l'insertion. Cette correspondance évidemment privée, sinon confidentielle, forme un cahier malheureusement incomplet qui, s'il n'est pas piqué des vers, apparaît lacéré çà et là, sans doute allégé de feuillets dont l'absence constitue de déplorables lacunes auxquelles nous nous garderons de suppléer par des hypothèses peut-être téméraires, nous confinant au rôle de transcripteur servile et scrupuleux du texte encore lisible. Le recueil entier, au surplus, donne l'impression d'une sorte de brouillon décousu, rédigé par un traducteur manifestement dépourvu des talents du baron de Montesquieu, et la première lettre elle-même semblerait n'être qu'un fragment d'une missive de quoi l'exorde, à tout le moins, fait défaut. La voici :

« ... T'ai-je parlé de ce chambellan auquel Son Altesse Sérénissime a confié depuis peu la Surintendance des Théâtres de la Cour, de sa Chapelle et, en général, le soin de veiller à tout ce qui concerne la Peinture, la Musique, la Poésie, l'Architecture et autres arts divers dont le souverain du grand-duché de Gerolstein s'enorgueillit, entre tous ses voisins et rivaux, de protéger les Muses ? Encore que je n'en sois pas sûr, après les troublants incidents de la route, parmi les incendies de mines, les grèves, les batailles aux portes des mosquées et les événements qui ont marqué notre séjour, je serais cependant surpris d'une telle omission, car les actes

du personnage tranchent singulièrement sur les us et coutumes qui paraissent courants en cet original et doux pays. Ce chambellan est un fort honnête homme, au nom gracieux plein de promesses. Il s'appelle Herr von Schœnhonigsgarten, — ou, ainsi que diraient les Français, M. du Beau Jardin de Miel, — taquine heureusement le pinceau et nourrit ostensiblement les intentions les plus pures. Il semble assoiffé de réformes dont les bienfaits ont jusqu'ici plus spécialement touché l'art musical ou ce qui s'y rattache. Son premier exploit dans le genre fut la nomination d'un grand artiste, de tendances jugées par certains dangereuses et presque révolutionnaires, à la charge de *Hofgeneraldirector* du *Erzherzogl. — Fürstl. Conservatorium* de Gerolstein, poste occupé longtemps par d'honorables *Institutsmitglieder*, fonctionnaires excellents, mais médiocres compositeurs. Gabi-Archangelophorès, le susdit grand artiste, commença par tout chambarder dans l'établissement vénérable. Sous son inspiration, von Schœnhonigsgarten exclut par un décret les professeurs titulaires de tous les jurys d'admission autant que de concours. Outre un joli *tolle* dans Landerneau et quelques démissions attendues, l'aventure eut d'assez étranges contrecoups, plus drôles à conter qu'à subir, ainsi que dut s'y résigner notre respectable *Wirthin* et son unique enfant, blonde, rose et dodue Greetchen aux nattes pommadées, aux prunelles candides et d'un bleu porcelaine aussi clair que le ciel d'Ispahan. Usbek et moi, pendant la sieste, voire aux dépens, assez tard dans la nuit, d'un plus précieux sommeil, nous avions éprouvé la vélocité de ses doigts infatigables au quotidien labeur. Trois jours de la semaine, par quelque temps qu'il fît, accompagnée de la mère imposante et dûment corsetée, Greetchen s'acheminait au *Conservatorium* sans doute, un gros rouleau de cuir au bras, et revenait quatre heures après nantie d'une tâche nouvelle, encore qu'en tous points analogue à celles studieusement piochées la veille, l'avant-veille, et depuis notre arrivée même, à ce qu'il nous semblait du moins. Nous admirions cette persévérance sans, à la vérité, en concevoir l'objet, quoique nous nous puissions targuer, sans présomption, d'être experts quelque peu dans l'art de la musique. Notre hôtesse étant, de surcroît, comblée par la nature d'une santé, si j'ose dire, exubérante, fournie à souhait d'appas flottants dont l'opulence, hostile à tout support, aimait à s'écrouler au logis sans entrave ou vergogne, j'avais eu la curiosité de percer les raisons qui l'obligeaient à se soumettre ainsi périodiquement à un trop évident supplice, et je l'avais interrogée sur l'inscrutable but du travail imposé à sa progéniture. — « Mais, il lui faut son prix ! » s'exclama-t-elle avec un large et lumineux sourire. « Et elle l'aura l'an prochain ; j'en suis sûre, maintenant. Ah ! Excellence, si vous saviez... » Et la digne matrone m'avait narré, tout d'une haleine, à la fois ses espoirs actuels et ses déconvenues d'antan. Sans parvenir à soupçonner pourtant les vertus de ce « prix » mystérieux, source entrevue de tant de joies, fruit de tant d'opiniâtres efforts, j'ouïs avec stupéfaction que, depuis cinq années révolues à un trimestre près, l'assidue jouvencelle fréquentait le *Conservatorium* grand-ducal sans qu'elle eût réussi à s'y faire admettre jamais en qualité d' « élève », indispensable condition pour briguer ledit fameux « prix ». Elle y suivait la classe de clavecin à titre d' « auditrice », huit mois durant accablée des flatteurs compliments de son maître, offerte en exemple aux « élèves » et ayant acquis peu à peu tout ce qu'on peut apprendre en l'endroit et l'espèce. A chaque retour de vacances, néanmoins, l'infortunée voyait recevoir au concours tout un lot de ses condisciples, bonnes, mauvaises ou pires, et devait pleurer derechef son immuable et triste sort. Intriguée de ces insuccès, la maman décida de s'informer auprès du professeur, le célèbre Meguetsechtel, successeur en l'emploi de ses père et ancêtres

jusqu'à la génération bisaïeule, et grosse notabilité du Tout-Gerolstein artistique. Elle en reçut le plus aimable accueil. Il vanta le talent de Greetchen et ses dispositions exceptionnelles, en se déclarant impuissant à deviner les causes de son échec. — « Très honoré Monsieur le Claveciniste de la Cour, hasarda la femme éplorée, n'aurait-elle point besoin que vous l'aidiez plus fréquemment de vos inestimables conseils ? » — « Peut-être, évidemment,.. peut-être, bredouilla Meguetsechtel en reniflant sa prise ; malheureusement, vous le savez, un vieil édit de Karl-Christian-August XLVIII, grand-oncle de notre bien-aimé Souverain, nous interdit, au *Conservatorium* de Gerolstein, de donner des leçons particulières à nos élèves. » — Hélas ! Hélas ! très honoré Monsieur le Claveciniste de la C... » — « C'est regrettable, évidemment, très regrettable... Mais que voulez-vous ? C'est la loi. Nous ne pouvons pas donner de leçons particulières aux élèves du *Conservatorium*,... à nos élèves,... personnellement, bien entendu... Que voulez-vous ?.. » — « Mais alors, que faire, très honoré Monsieur le Clavecini...? » — « Voyons, voyons, ne pleurez pas. Je vous le dirai, là... Oui, je vous dirai ce qu'il faut faire. Non, non, pas aujourd'hui... Ecoutez, qu'elle continue à bien travailler et nous verrons... Ne vous découragez pas... Adieu, chère amie, adieu. Comptez sur moi. Revenez me voir. A bientôt. » — Meguetsechtel n'ayant pu cependant se résoudre à « dire ce qu'il fallait faire », en dépit de multiples visites, Greetchen fut recalée au concours qui suivit. — « Or, Excellence, s'écriait notre brave hôtesse, elle allait sur ses dix-huit ans : la limite d'âge !! Il fallait aviser avant le suprême examen. Que faire, *du grosser Gott* ? Que faire ? Pourquoi Meguetsechtel n'osait-il point le dire ? Je me creusais la tête en vain et je faisais en rougissant mille suppositions saugrenues, — car l'illustre *Hofclavecinist und Professor* est un vieillard irréprochable, — quand je me souvins à propos d'un de mes locataires de jadis, flûtiste distingué qui courait le cachet à un demi-florin de Prusse, puis fut pour quelque temps Grand Chancelier d'Etat aux Cultes et Finances, et vit aujourd'hui retiré, Conseiller secret honoraire, gros Percepteur d'impôts et Membre perpétuel du Comité consultatif à la Compagnie des Chemins, Postes et Diligences. On dit aussi qu'il commandite un important distillateur de *Schnaps*. Sans doute, je ne devais guère espérer de son influence : outre qu'il est fort circonspect, sa situation est trop peu rare en notre Gerolstein où les « anciens ministres » pullullent, car Sa Sérénissime Altesse est capricieuse et aime, autour de soi, à changer de visages. Mais à défaut de protection, il pouvait me donner des tuyaux. Je lui dépêchai donc un mien cousin en ambassade. Le garçon revint consterné. Après s'être fait exposer le cas par le menu, l'oracle avait conclu tout net : « Ce que je puis vous dire pour être répété, c'est que Greetchen perd son temps et sa peine. Inutile qu'elle se présente et représente : elle ne sera jamais reçue. » J'ai le sang un peu fort, vous savez. En entendant ça, je sentis comme un coup de poing sur la nuque et je tombai en apoplexie quasiment. On dut me porter sur mon lit, me frotter les joues de vinaigre et me poser des rigolos sur les mollets. Vous me croirez si vous voulez, Excellence, j'en maigris de dix-huit kilos en quinze jours. Je songeais au suicide à l'idée de l'humiliation dont l'avenir nous menaçait, moi et ma fille. J'avais recommandé le silence au cousin et pleurais de honte et de rage. Dame ! Excellence, vous comprenez : les amies, les parents, les voisines, presque tout Gerolstein enfin qui n'est pas grand !.. J'étais folle. Le médecin qui me soignait y perdait son latin, en constatant l'impuissance des remèdes et mon agitation croissante. Il insistait pour savoir quelque chose, mais je restais têtue comme une borne et muette à ses questions. J'eusse aimé mieux mourir que de répondre, à lui surtout : figurez-vous, Excellence, que c'était justement le papa de

Lisbeth, « 1er prix » de l'année dernière ! Un soir pourtant, tandis que je dormais avec la fièvre, le bon docteur usa de stratagème et confessa Greetchen. En apprenant la vérité, il se précipita dans ma chambre à coucher : « Quoi ! c'est donc ça qui vous rend si malade ?! » Réveillée en sursaut, je fondis en larmes amères dont j'inondai mon traversin. — « Hélas ! tres honoré M. le Professeur-Docteur, hélas !... » — « Jetez-moi ces potions, chère Madame, dès demain vous serez guérie : je vous garantis le succès de Greetchen au prochain concours. » — A ces mots, mon cœur de mère ne fit qu'un bond et moi aussi. Oubliant que j'étais en chemise, je m'élançai pour serrer dans mes bras mon sauveur. Greetchen, heureusement, s'interposa en paravent, et sauva ma pudeur en me blâmant d'une telle imprudence en l'état de faiblesse où j'étais. — « De grâce ! expliquez-vous. suppliai-je, très honoré M. le Professeur-Docteur !... » — « C'est bien simple : allez au Cours Sésame. Tenez, voici l'adresse. » — Il sortit de sa poche un carton où je lus : « *Hochmusikschule* pour Artistes et Amateurs, dirigée par... Mais ce n'est pas : Sésame ! » — « En effet, c'est un autre nom. D'ordinaire, toutefois, on le prononce ainsi. Allez vous faire inscrire bien vite. » — « Mais que dira M. le Professeur Meguetsechtel ? Sera-t-il pas froissé que... » — « Allez toujours. Ne vous tourmentez pas. » — Et le bon docteur prit congé avec un malicieux sourire qui faisait frétiller sa moustache. Se jouait-il de deux pauvres femmes ? Je n'en pus fermer l'œil de la nuit. Le lendemain, je me levai dès l'aube et me mis sur mon trente-et-un. Je bouillais d'impatience et grelottais d'angoisse en attendant l'heure convenable. Nous partîmes enfin. En arrivant au Cours Sésame, ma main tremblait si fort que je dus m'y reprendre à trois fois pour tirer le cordon de sonnette. Nous entrâmes tout ahuries, perdues dans un corridor sombre où s'étouffait comme un murmure de clavecins, et je poussai une porte au hasard. Des cris joyeux nous saluèrent soudain : « Tiens ! c'est Greetchen ! » Je crus rêver. Je reconnus Lina, Minna, Emma, Martha, Anna, Maria, Catharina, Julia, bref toute la classe Meguetsechtel au grand complet, élèves et auditrices. Pressentant sans difficulté les motifs de notre démarche, la surveillante, aimablement, s'offrit à nous conduire au bureau de « Madame », qui nous encouragea du plus cordial empressement. — « Voilà longtemps que j'attendais cette charmante enfant !... Mais, je vous en prie, prenez place... » — Nous nous assîmes. — « Oui, voilà bien longtemps, chère Madame. On m'en fit les plus grands éloges. Par bonheur, il n'est point trop tard pour que tous vos désirs et les siens soient exaucés bientôt. Vous verrez les progrès qu'elle fera chez nous. » — Emue de tant de bienveillance, je m'enquis du prix réclamé, qui me parut salé, quoique abordable, en somme, à mes économies. Au surplus, j'étais prête à tous les sacrifices. Mais ce qui me tracassait le plus, c'était de connaître le nom du professeur en pied. La question me brûlait les lèvres et la langue, et j'hésitai un bon quart d'heure avant de la risquer. — « Le professeur ?... Mais, chère Madame, qui supposez-vous donc qu'il puisse être en une maison comme la nôtre, sinon le Maître indiscuté dans la matière, l'illustre et vénéré Meguetsechtel ?! » — Aussitôt, tout un tas de choses s'illumina pour moi ainsi que d'un éclair. Je soldai les trois mois d'avance, dont l'un déjà fort entamé, et m'éloignai guidée par l'obligeante sous-maîtresse. Ah ! Excellence, je n'étais pas au bout de mes surprises. On pratiquait tous les genres de musique, en cette maison prévoyante ; il y avait des cours de toute espèce ; on apprenait à jouer de tous les instruments. Les leçons étaient terminées précisément quand nous sortîmes et, à travers les couloirs encombrés, nous ne croisâmes guère que des figures de connaissance, des gens d'aspect à nous trop familier, portant, qui son hautbois d'amour, sa viole ou son

basson, qui son livre de vocalises, son traité de *Generalbass* ou son papier noirci de canons raturés ; enfin tout le *Conservatorium* de Gerolstein, à bien peu près. J'avais compris. Nous nous hâtâmes, même avant que rentrer chez nous, d'aller rendre visite à l'illustre Meguetsechtel. Tenant par la main ma Greetchen : « Très honoré M. le Claveciniste de la Cour, lui dis-je en faisant révérence, je vous présente et recommande à vos bontés une élève du Cours Sésame. » — « Ah ! chère amie, combien je suis heureux ! Vous savez donc ? Eh bien ! oui, c'était là tout ce qu'il fallait faire. Mais je ne pouvais pas vous le dire, n'est-ce pas ? Ma position était délicate. C'est bien simple pourtant. Le règlement nous interdit d'accorder des leçons particulières aux élèves du *Conservatorium*, mais non pas d'en donner aux élèves du Cours Sésame ou de quelque autre institution similaire, car rien ne nous défend d'enseigner au dehors. Vous voyez, c'est bien simple. Je vais donc pouvoir m'occuper comme il sied de cette chère enfant, dont depuis si longtemps j'apprécie les mérites... » — « Je mets tout mon espoir en vous, très honoré M. le Claveciniste de la Cour ! Elle aura dix-huit ans l'an qui vient ; la limite... » — « Il y avait urgence, en effet. Mais allez en paix, chère amie, j'en fais mon affaire. Vous n'ignorez point, n'est-ce pas, que je suis du jury, où mon autorité m'assure quelque poids sur le verdict de mes collègues. D'ici le concours d'admission, notre Greetchen aura, j'en ai la certitude, accompli les plus remarquables progrès qui seront couronnés par la due récompense, ou je me trompe fort. Comptez sur moi pour y veiller, chère amie, et la garder contre toute injustice. Ce n'est d'ailleurs que mon devoir. » — Je le quittai sur ces douces paroles, l'âme épanouie comme un bouquet de fleurs au printemps ; bien mieux que rétablie du coup, ressuscitée, fringante. Moi, moribonde hier, je trottais dans la rue, chantais comme un pinson. J'avais des ailes, et jamais Gerolstein ne m'apparut si beau. Pensez donc, Excellence ; « élève » dans six mois, Greetchen aura son prix aux vacances d'après. Et c'est sûr et certain, Excellence. Ah ! béni soit le Cours Sésame !... » — Hélas ! Allah est parfois bien cruel en ses impénétrables desseins ! Depuis ces si joyeuses confidences, les décrets de M. du Beau Jardin de Miel ont tout bouleversé dans le vieux *Conservatorium* de Gerolstein. Au mépris de traditions séculaires, les professeurs, Meguetsechtel en tête, étant bannis des jurys d'admission, il advint que le Cours Sésame ne vit passer aucun de ses élèves. Pas un, cette fois, ne fut reçu ; pas une admise. « Madame » assistait au désastre, atterrée, et trempa sa douzaine de mouchoirs. On craint pour la raison de notre bonne hôtesse. Tu le vois, cher Ibben, les plus louables intentions font quelquefois d'innocentes victimes, et telle cause, que le souci de l'équité dicta, peut entraîner de douloureux effets. Encore qu'également inopinés, ils ne sont pas toujours aussi tragiques ; témoin l'assez plaisante histoire dont s'égaya tout Gerolstein. Il s'agissait du somptueux théâtre édifié récemment par Sa Munificente Altesse avec un faste inouï de marbre et de métaux, et richement subventionné sur sa cassette. On n'y joue que des opéras ou des ballets mimés dont le Grand-Duc est fort friand. Un certain Lascar del Capitoul, impresario fameux que ce Prince à grands frais fit venir d'Italie, en organise les spectacles dispendieux et magnifiques. Mais ma lettre est déjà bien longue. Je te raconterai la chose une autre fois. Adieu, ami. Usbek te salue. Je t'embrasse.

Rica.

Pour copie fidèle : JEAN MARNOLD.

LES CONCERTS.

Conservatoire.

Le programme du concert du 8 avril au Conservatoire unissait les noms de Schumann, Beethoven et Bach à ceux de MM. Gabriel Fauré et L.-A. Bourgault-Ducoudray. Disons tout de suite, pour la tranquillité de leur mémoire, que les premiers ne souffrirent pas du voisinage.

De M. L.-A. **Bourgault-Ducoudray**, on donnait pour la première fois la tumultueuse *Rapsodie cambodgienne*. Je ne vous raconterai pas ce qu'elle a la prétention d'exprimer, car il serait fastidieux de transcrire la notice de la partition d'orchestre ; elle peut, d'ailleurs, suggérer aussi bien l'incinération du roi Norodom. Il n'importe : elle amuse l'oreille, et c'est tout ce qu'on peut lui demander.

Le fracas de cette musique contrastait singulièrement avec la douceur et l'élégance de celle de M. **Gabriel Fauré**. Délicieuse de couleur orchestrale et toute de demi-teintes est, en effet, l'exquise suite d'orchestre *Pelléas et Mélisande*, tirée de la musique scénique écrite pour le drame de Maeterlinck. Le public n'a pas accueilli cette œuvre comme il aurait dû le faire ; il est vrai que d'une autre part il applaudit à tout rompre la rapsodie cambodgienne, couvrant ainsi, victorieux, quelques malheureux sifflets.

L'admirable cantate *Herr, wie du willt*, de **J.-S. Bach**, exécutée pour la première fois au Conservatoire, eut plus de faveur, et cela est heureux. Elle fut interprétée avec toute l'onction désirable et une excellente sévérité de style par les solistes : Mme Hénault et MM. Francell et Narçon, qui furent parfaits, comme les chœurs et l'orchestre.

Les autres numéros du programme étaient la *Symphonie* en *ut* majeur de Schumann, suivie du *Chant élégiaque*, de l'air de ballet de *Prométhée* et du Chœur des Derviches des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, tous suffisamment connus pour me dispenser d'insister. Le Chœur des Derviches, dont l'exécution atteignait vraiment la perfection absolue, fut bissé et encore mieux exécuté la seconde fois que la première. Ajoutons que l'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Georges Marty, furent ce qu'ils sont toujours, de tous points remarquables.

C. DE MALARET.

Concerts Colonne.

M. **Richard Strauss** parti, la *Sinfonia Domestica* nous fut redonnée le 8 avril sous la direction de M. Colonne, pour la seconde et ultime audition. Celle-ci fut accueillie avec moins de transports d'enthousiasme que la première. L'élément germanique moins nombreux, quelques défaillances de la direction (pour préciser, une attaque fâcheuse du cor solo vers la vingt-cinquième mesure) et une compréhension de l'œuvre moins faite d'extériorisation provoquaient quelque refroidissement. Au risque de paraître rétrograde, je déclarerai que plus encore à la seconde audition qu'à la première la *Domestica* n'a rien, à mes yeux, de bien nouveau. C'est du Berlioz, du Berlioz à la mode du xxe siècle, c'est-à-dire avec toute la science contrapontique, si répandue aujourd'hui, avec toutes les ressources d'une orchestration qui n'est pas sans devoir beaucoup à Wagner, avec toute la fougue d'un Liszt et fort peu de personnalité.

Le poème symphonique convient à Strauss à cause de ses affinités avec la musique dramatique. Berlioz et Liszt, qui en furent les maîtres, furent insensibles à la musique de chambre, leur génie plus prime-sautier ne pouvait guère se plier aux exigences de la sonate et du quatuor et, encore

moins, à celles de la symphonie. Pour faire parler l'orchestre, la forme du poème symphonique leur restait seule et ils en tirèrent tout ce qu'il est possible de lui faire exprimer. Cependant Franck apparaissait et tentait de retrouver le fil de la majestueuse pensée beethovénienne. Sans autres maîtres que Bach et Beethoven, les apôtres de la musique, Franck apportait à la musique un nouveau maître dont l'influence devait donner à la musique française toute une génération de symphonistes, dont le plus illustre et le véritable héritier est V. d'Indy. En Allemagne, un tel effort ne fut pas suivi et Berlioz reste le grand pôle de la musique symphonique. Bien que possédant des *capellemeisters* beethovéniens tels que Hans Richter et Félix Weingartner, l'Allemagne musicale ne prit rien — peut-être ne comprit-elle rien — au maître de Bonn. Strauss, qui, à l'heure présente, est le maître incontesté de la musique allemande, ne put sortir de la musique à programme, et l'œuvre que nous venons d'entendre en est la meilleure démonstration. Si, indépendamment de toute idée préconçue, ne connaissant rien des intentions de l'auteur, on veut juger la *Domestica* comme une symphonie en *fa majeur* de M. X..., on est obligé d'y découvrir tout autre chose qu'une symphonie. La multiplication des idées — peu propice à leur distinction, d'ailleurs, — la simultanéité de leur présentation, les procédés de développement sont en tous points néfastes à une œuvre dont le genre et le caractère sont nettement définis et dont le plus grand mérite consiste en une interprétation neuve de règles déjà fixées.

Au fond, la vraie question musicale n'est point tant ici dans l'emploi de telle ou telle forme que dans la musicalité latente de deux civilisations et de deux esthétiques connexes. Or si, au point de vue formaliste, nous pouvons trouver chez nous des maîtres au métier impeccable, nous pouvons y trouver encore plus de natures musicales, à la sensibilité plus profonde et plus neuve. L'émotion musicale semble être le propre de la nation qui peut revendiquer comme siens des artistes tels que Fauré et Debussy. Ce dernier surtout a su apporter à l'orée de ce siècle une note nouvelle que lui seul a, le premier, entendue. Plus sûrement que la *Domestica* n'évoque la famille, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* nous incite à voir jouer, sous les vertes frondaisons, l'Ægipan Barbu, au rire sauvage et joueur. Sans fatigue aucune, en une douzaine de minutes, Eglogues et Bucoliques, souvenirs de douces rêveries à l'ombre d'un grand arbre, sur un vert gazon, assaillent notre pensée et versent au cœur la joie de minutes exquises et trop vite écoulées. Un frisson de nouveau a parcouru la musique, lui donnant une vie nouvelle, lui apportant le secours d'une technique inespérée, d'une harmonie nouvelle, d'une saveur inconnue mais exquise, et d'une orchestration sans rigueur pleine de détails imprévus et colorés.

Et ceci est plus beau que de plaquer du Liszt sur du Berlioz, le tout sur un peu de Strauss Richard.

Peut-être Mme Litvinne est-elle désolée de ne pas chanter *Armide* à l'Opéra, c'est fort possible. Peut-être a-t-elle désiré chanter à Paris un rôle qu'elle illustre à Bruxelles, c'est bien probable. Je ne trouve pas que ces deux faits additionnés aient dû nous valoir une sélection d'une œuvre qu'on jouait la veille, si je ne me trompe, et qui depuis deux saisons tient l'affiche chez M. Gailhard. Venue il y a deux ans, alors que depuis plus de soixante-dix ans cette œuvre n'avait pas été jouée, cette anthologie eût été intéressante, aujourd'hui elle l'est beaucoup moins. Mme Litvinne fut, à son ordinaire, tendre, aimante et tragique à souhait. M. Plamondon, également, nasillard, Mme Cocyte tumultueuse et Mlle Mathieu d'Ancy (élève de Mme Colonne) vocalisa mieux que ne le fait Mlle Richebourg (également élève de Mme Colonne).

Le Vendredi saint a le privilège de ramener les anthologies wagnériennes. Mes confrères de la presse quotidienne ayant presque tous protesté contre cette mode, je ne m'appesantirai point sur cette commune compréhension par nos marchands de soupe musicale du caractère mystique de la musique. Il ne faut d'ailleurs pas leur en vouloir outre-mesure. A part le fragment du Vendredi saint de *Parsifal*, l'interlude de *Rédemption* et les œuvres à caractère nettement religieux, messes, requiems, oratorios et cantates sacrées, rien dans leur répertoire ne convient à la musique d'un tel jour. Si l'on y donne des concerts pour procurer à l'âme de pieuses pensées, ils manquent à tous leurs devoirs, ils sont coupables. Si, au contraire, leurs entreprises ne fonctionnent que parce qu'ils ont des salles disponibles et un public privé de théâtres à abreuver de distractions, peu me chaut qu'ils jouent du Wagner, du Bach ou de jeunes inconnus, plus ou moins qu'un dimanche à 2 h. 1/2.

M. Colonne fit jouer, en partie, deux suites de Bach : en *ré mineur* et en *si mineur*. De la première on bisse, c'est de fondation, l'*aria* célèbre et de la seconde une badinerie, petit chef-d'œuvre exquisement flûté par M. **Blanquart**. Sur un délicieux froufroutement de violons courent de délicats méandres aux contours imprévus, qui montrent Bach sous un jour aussi exquis qu'imprévu et dépourvu de pensées adéquates à l'anniversaire de la mort du Christ. Cependant d'aucuns concevant le nom de Bach comme synonyme de piété semblèrent y trouver le sujet de maintes pieuses méditations. Tant mieux pour leurs cœurs assoiffés d'amour divin. Du même Bach, toujours catalogué auteur pieux, le Concerto en *mi majeur* fut joué par **Jacques Thibaud** avec un succès qui a dû lui faire oublier le magistral chahut qui, la saison dernière, l'accueillit dans le Concerto en *si mineur* de Saint-Saens. L'adagio de ce concerto, qui me paraît supérieur à l'aria précitée et qui est, d'ailleurs, moins connu, fut phrasé avec une délicatesse, une justesse d'expression et une pureté de son merveilleuses. Une telle musique, si elle n'est point strictement religieuse, élève l'âme aussi haut que celle-ci peut aller, et c'est de l'art le plus beau.

Le prélude de *Tristan* excite plus les sens que l'âme, mais c'est également de fort belle musique. M. **Van Dyck**, en habit, manque quelque peu de distinction ; mais il sut, avec l'aide de Mme **Kaschowska**, nous intéresser au gigantesque duo du second acte de *Parsifal* qui, séparé du reste de l'œuvre, est quelque peu dépourvu de la signification intégrale que lui donne l'ensemble du drame. Les deux partenaires furent néanmoins fort applaudis. M. Colonne salua; l'orchestre, qui avait arboré la cravate blanche, se leva, et la foule s'écoula pour ne plus revenir que le 14 octobre prochain. Dans mon prochain article, je tâcherai d'établir le bilan de cette saison et d'en tirer les enseignements qui s'en dégagent.

CH. CHAMBELLAN.

Le Quatuor Baillon (séance du 7 avril 1906).

Parmi tant d'intéressantes séances organisées par M. A. Dandelot cette saison, dans la salle Empire de Pleyel encore idéalement parfumée du grand souvenir des neuf soirées beethovéniennes de Risler, — le concert donné par le Quatuor **Baillon** restera dans la mémoire des délicats, attirés par l'annonce du second quatuor russe du regretté Borodine qui n'est jamais entendu, malgré sa séduisante originalité.

Ce n'est point d'aujourd'hui que nous applaudissons l'archet pur et le goût raffiné de M. Marcel Baillon, l'un des plus intelligents violonistes de la jeune école : nous gardons l'un des meilleurs de nos souvenirs musicaux à telle chaleureuse interprétation de la Sonate de Franck, avec Mlle Dron

SALLE PLEYEL, *22, rue Rochechouart*

Deux Matinées de Musique moderne

PAR

Mlle Blanche SELVA

Le Mercredi 9 Mai, à 4 heures précises

1. **Prélude, Aria et Finale** . . . . . CÉSAR FRANCK.
2. **Iberia** (1re audition). . . . . I. ALBENIZ.
   a) Evocation.
   b) El Puerto.
   c) Fête-Dieu à Séville.
3. **Le long du ruisseau** (1re audition). . . . . P. COINDREAU.
4. **Sonate** en *mi* bémol mineur. . . . . PAUL DUKAS.

Le Mercredi 16 Mai, à 4 heures précises

1. **Nocturne** en *mi* bémol mineur. . . . . GABRIEL FAURÉ.
2. **La Vallée des Cloches**. . . . . MAURICE RAVEL.
3. **Pagodes** . . . . . CLAUDE DEBUSSY.
4. **Poème des Montagnes** . . . . . VINCENT D'INDY.
5. **Variations sur un thème de Rameau**. . . PAUL DUKAS.

On trouve des billets chez MM. **Demets**, 2, rue de Louvois, et **Laudy**, 224, boulevard Saint-Germain.

pour partenaire, en 1903. Et bien secondé par MM. William Cantrelle, Pierre Brun et C. de Novion, le jeune violoniste devient, malgré sa jeunesse, ou plutôt à cause de sa jeunesse, un excellent *streichquartettdirector :* ce mot bien parisien flattera le goût des convives musicaux *very select,* qui se pressaient sur l'estrade autour de ces jeunes et fervents musiciens : leur exécution juvénile prouvait à leurs auditeurs des deux sexes qu'un quatuor n'est pas l'ennui quintessencié, mais que, par une admirable soirée de lune printanière, on peut se cloîtrer deux heures dans la salle blanc et or de Pleyel pour applaudir Schumann et Borodine. Aussi bien, nombre de jolies fillettes au catogan soyeux semblaient s'amuser énormément. Et de fins visages plus graves, avec plus de discrétion, les imitaient... Ce fut donc une soirée fort sérieusement attrayante ! Les yeux partagèrent cette impression quand parut la jeune pianiste, Mme Alemchené brune et rose comme la Sulamite de l'Ecriture ; et, pour Cantique des cantiques, que l'avril semblait indiquer, nous entendîmes avec un superficiel plaisir l'aimable sonate (op. 13) de M. Gabriel Fauré. Jamais le célèbre auteur d'un *Madrigal* exquis, d'un quatuor aimable et de la *Bonne chanson* verlainienne n'a mieux montré que dans cette savante bluette les spirituelles limites de son génie : on l'appelait, dans notre enfance, « le Schumann français » : ce qui n'était peut-être pas absolument flatteur ni pour Schumann, ni pour la France, ni même pour l'aimable personnalité du futur directeur du Conservatoire ! Cette sonate mondaine donnerait plutôt l'idée, de par ses harmonies rares sous sa grâce facile, d'un Cesar Franck mondanisé, d'un Franck en soirée, habit noir coupé à Londres et bottines vernies de chez Meyer... un Franck massenétique, si vous préférez ! Et le Massenet ou plutôt le Des Grieux de *Manon* (*Ah ! fuyez, douce image*) est très proche parent de tel second thème de l'allegro molto... L'andante est d'un appassionato fleuri comme un chapitre de roman : la suave impertinence ! Et les « belles écouteuses » de Verlaine ont reconnu leur « mandoline » favorite. Cette musique flirteuse se dégage en pizzicati vraiment spirituels ! Cœurs confiants, méfiez-vous ! Il est vrai que le jeu nettement incisif de Mme Alemchené rend l'air moins dangereux...

En avril, ce qui serait bien plus grave, c'est le *Preislied* de Walther (et de Wagner) moins laborieusement chanté que ce soir...

Mais comment résister à la séduction toute vernale du premier quatuor de Schumann (op 41, no 1, 1841), qui date, comme la première symphonie en *si* bémol, de l'année des amours et des mélodies ? Tout l'intimisme chante si tendrement dans le premier temps ! Beethoven célibataire, comme Michel-Ange et Jéhovah, parlait un autre langage... Et ce bonheur idéalisé par le génie devait aboutir à la démence : cela confond toute philosophie.

Ni schumannien ni seethovénien, mais très personnel et très slave apparaît, enfin, le ravissant quatuor de Borodine : le finale excepté, qui languit, c'est un ouvrage de la plus prime-sautière poésie musicale où Marcel Baillon et ses acolytes se sont montrés justement poètes. Les thèmes russes passent dans l'essor initial de l'allegro moderato ; le scherzo mineur exhale déjà toute la mélancolie pittoresque qui caractérise la musique russe contemporaine et qui s'épanche à ravir dans le *Notturno andante* où l'alto, puis le violoncelle, soupirent, sur le frisson des sourdines accompagnatrices, des phrases qui semblent très familières à notre compatriote Gustave Charpentier : d'ailleurs, le noctambule de *Louise* et des *Impressions d'Italie* connaît aussi bien tel scherzo de Balakirew et le quintette de Svendsen... Cette musique du Nord a beaucoup aidé les nôtres à se *dévagnériser* : et faut-il donc lui tenir rigueur ? On n'entend vraiment pas assez la musique de chambre de ces poétiques régions, et ce quatuor de Borodine serait encore un plaisir inconnu de la brillante assistance pari-

sienne du samedi soir 7 avril 1906, si nous ne devions cette volupté nouvelle à la jeune ardeur du quatuor Baillon.

Qu'il soit ici remercié ! RAYMOND BOUYER.

Erratum. — Prière de lire, dans le *Mercure musical* du 15 avril 1906, page 364, ligne 28 : les œuvres altières, encore plus que les aimables ouvrages, *sont sujettes à ne point recevoir d'emblée* l'assentiment d'un auditoire même choisi... R. B.

Société Nationale. — Felix Weingartner.

Le concert du 21 avril nous a d'abord fait connaître un *Trio* de **Ch. Tournemire**, qui a le mérite de la clarté et de la sobriété, mais dont l'inspiration me paraît peu personnelle; il y a, dans le *lento*, de jolies sonorités; le *finale* en est très froid. J'ai déjà dit ici même (1) tout le bien que je pense des *Quatre Poèmes* d'Henri de Régnier, mis en musique par **Albert Roussel**, que Mme Bathori a chantés avec un art sincère et touchant; musique délicate et retenue, où l'on sent un demi-sourire un peu las, une tendresse mélancolique, et comme une grande bonté cachée. La première de ces pièces, qui m'avait charmé à la lecture, m'a cette fois moins plu que les suivantes : le *Vœu* surtout en son émotion frissonnante, et le poétique *Jardin mouillé*. Les trois *Valses* pour piano de **Florent Schmitt** sont d'un romantisme douloureux qui les apparenterait à Chopin, si l'écriture en était moins tourmentée; M. R. Viñès les joue avec une grâce exquise. Quatre vigoureux *Poèmes en musique* d'**Albéric Magnard** sont fortement mis en valeur par la belle voix de M. Jan Reder, et la *Sonate* de **Gustave Samazeuilh**, œuvre jeune et sincère, où la mélodie coule à pleins bords, trouve en MM. Jacques Thibaud et A. Cortot des interprètes émus autant qu'intelligents.

Et j'ai retrouvé **Felix Weingartner** avec tous ses angles, ses coudes au corps, sa main gauche crispée et ses gestes courts, si impérieux cependant. Il nous a donné un Beethoven imposant et un Berlioz un peu froid peut-être. Quel dommage, dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique*, ce malencontreux *si* naturel du hautbois ! L'air de *Cléopâtre*, cantate écrite par Berlioz en 1829, a de la noblesse et de la grandeur ; on y reconnaît l'influence de Gluck, un souvenir direct du songe d'*Iphigénie en Tauride*, et aussi des intentions descriptives (par exemple, le sifflement du serpent). Mlle Bréval s'y est montrée tragédienne accomplie.

LOUIS LALOY.

Virtuoses.

Le 9 avril, a eu lieu chez Pleyel une fort jolie séance.

M. **Deszö Szigetti**, qui donnait le concert, a été particulièrement remarquable dans le *Concerto* de Lalo (je note en passant que l'accompagnement nécessitait un véritable talent, puisque le concerto avec piano n'est qu'une réduction de l'original qui est pour violon et orchestre). Le *Souvenir de Moscou* de Wieniawski a enthousiasmé les auditeurs, et M. Szigetti, qui a dû revenir jouer, a déployé toute sa virtuosité dans une petite pièce qui n'était que difficultés, voire même tours de force.

M. **de Lausnay**, qui prêtait son concours, s'est taillé un gros succès dans les *Etincelles* de Moskowski, ce qui ne veut pas dire que la *Ballade* en *la* ♭ de Chopin est passée inaperçue.

Mlle **de Buck**, qui s'est fait applaudir dans la *Jeune Religieuse* et la

(1) *Mercure musical* du 15 octobre 1905.

Truite de Schubert, a été remarquable dans l'*Esclave* de Lalo. Sa voix impressionnante et dont elle tire un grand effet dramatique m'a semblé particulièrement peu commune dans le grave. Je suis encore obligé de mentionner de quelle façon l'accompagnateur, **Eug. Wagner**, a rempli son rôle délicat. Il s'est acquitté supérieurement de cette tâche — difficile, comme je l'ai montré.

J'ai eu l'occasion d'entendre à plusieurs reprises, pendant le mois dernier, un jeune violoncelliste auquel sa belle qualité de son et l'originalité de son interprétation assurent certainement une splendide carrière artistique. — **Antonin Dessol**, qui n'est âgé que de 17 ans 1/2, a fait rapidement son chemin. — Elève au Conservatoire de Montpellier, il y a obtenu successivement un 1er accessit à l'unanimité, un 2e prix et enfin un 1er prix. Il a été reçu brillamment à la classe Cros-Saint-Ange du Conservatoire de Paris, et j'espère que mes lecteurs pourront l'apprécier mieux encore que je ne l'ai fait aux concours des fins d'année.

PAUL DUBOT.

AU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE.

Le Salon d'Automne avait donné l'exemple. La Société Nationale, à son tour, ouvre une section de musique, avec plus de solennité. On est agréablement surpris de rencontrer au catalogue, sous le n° 2454, le nom d'Alfred Bruneau, né à Paris (122, rue de la Boétie, VIIIe), et d'apprendre, un peu plus loin, que M. Dominique-Charles Planchet, né à Castanet (Haute-Garonne), abrite ses méditations au 49 de la rue La Bruyère (IXe) : utiles renseignements, dont MM. les éditeurs, si friands de nouveautés, feront sans doute leur profit. Un majestueux jury étale, à l'entrée de ce paradis, les noms inégalement illustres de MM. G. Fauré, président, Paul Viardot, vice-président, Bachelet, Bourgault-Ducoudray, Alfred Bruneau, Busser, Charles-Lefebvre, Edouard Colonne, Paul Dukas, Duvernoy, C. Erlanger, Alexandre Georges, Guillemant (*sic* : c'est l'orthographe adoptée par M. Jacques Blanche, critique musical de l'*Ermitage*), L. Hillemacher, P. Hillemacher, G. Hue, V. d'Indy, S. Lazzari, Letorey, Ch. Levadé, Luigini, G. Marty, Pierné, Pierret, H. Rabaud, Tournemire, Paul Vidal. Voilà bien des membres, et je me demande ce qui eût bien pu sortir des délibérations d'une aussi nombreuse compagnie, si elle eût siégé au complet. Par bonheur, plus d'une abstention facilita la tâche des empressés, et je doute fort, en particulier, de l'assiduité de M. Vincent d'Indy. Le maître sait à quoi s'en tenir sur les commissions et leurs travaux, discussions, marchandages et compromis ; sûr de l'absurdité finale du résultat, il aura réduit, le plus qu'il était possible, sa responsabilité en cette affaire, et cette sagesse aura eu plus d'un imitateur. La *Schola* n'a pas trop souffert de cette abstention, puisqu'elle est représentée par le *Languedoc* de Séverac, le *Trio* de Roussel, la *Sonate* pour alto de Labey, la *Sonate* de Samazeuilh, la *Sonate* d'Alquier et une mélodie de Mlle Blanche Lucas. Pourquoi, à ces œuvres dont quelques-unes sont fort remarquables, n'en a-t-on pas ajouté deux ou trois autres? C'est ce qu'on ne saisit pas très bien; mais tous les jurys ont de ces mystères. Ce qui est plus grave, c'est le cas de ce jeune compositeur, élève de la *Schola* également, qui put s'assurer que son morceau inédit, qui lui revint refusé, n'avait pas même été ouvert : le truc des pages collées est bien vieux ; il réussit toujours.

Mais surtout il me semble, à feuilleter ce catalogue, que c'est un monument d'incohérence.

D'abord l'inégalité des œuvres est prodigieuse, et sous ce rapport la VIe section est la digne émule de ses cinq sœurs : après Fauré, Bourgault-Ducoudray, Henri Rabaud et Camille Saint-Saëns, on nous montrera des pages de MM. Malherbe, Schindler, Georges Huë et Ermond Bonnal. Letocart et Jean Huré, Tournemire et A. Duvernoy, Mme Delage-Prat et M. Pierre Kunc, A. Luigini et M. Noël (?), A. Savard et A. Sauvrezis, Anselme Vinée et Paul Vidal, J. Mouquet et Lefèvre Dérodé, A. Vanzande et P. Philip, représenteront la jeune école française, à côté de la petite phalange de la Schola, que je trouve maintenant bien exiguë en comparaison. On croirait lire le programme de toute une saison de concerts Le Rey. Quant aux maîtres qui, en face de ces hardis novateurs, tiendront le rôle des Carolus Duran et des Besnard, ils se nomment Alfred Bruneau, Bourgault-Ducoudray, Arthur Coquard, Dallier, Erlanger, Guilmant, Hillemacher, d'Indy, Luigini, Pierné, Ropartz, Saint-Saëns, Viardot et Widor. On remarquera sans peine que Claude Debussy et Maurice Ravel ne figurent dans aucune de ces deux catégories. Que l'on ne m'accuse pas ici de parti pris, que le Dr Mauclair ne diagnostique pas un nouvel accès de « debussyte ». Vraiment je ne crois pas donner des signes de délire, si j'avance que Debussy est plus intéressant à connaître que Paul Viardot, et que Ravel me paraît supérieur à MM. Letocart, Jean Huré, Tournemire et quelques autres. Que signifie donc cette élimination étrange ? Les erreurs de tel jury du Conservatoire, pieusement recueillies par le jury nouveau-né du Salon, vont-elles s'y perpétuer et prendre la dignité de « traditions » ? Dès qu'il fut question, l'année passée, de créer cette Exposition de musique, nous protestâmes à l'avance contre la probable ineptie de la commission d'examen. Nous ne pensions pas si bien dire. Remarquons d'ailleurs que le promoteur de l'idée, M. Combarieu, fut lui-même effrayé lorsqu'il vit qu'au lieu d'une vaste association de tous les musiciens de France, on allait simplement instituer un concours de plus. La Chine elle-même vient de renoncer au système suranné des concours ? Quand donc la France l'imitera-t-elle ?

LOUIS LALOY.

REVUE DES REVUES

Revue musicale de Lyon.

La *Revue musicale de Lyon* est une vaillante, et le Dr **Vallas**, qui la dirige, secondé par son lieutenant fidèle, M. Edmond Locard, est pour nous plus qu'un excellent confrère : presque un frère d'armes. Il faut lire, dans le no du 15 avril, son article magistral, dont le titre seul a déjà réjoui nos cœurs : *Un cabotin : I. J. Paderewski.*

L'illustre et flavescent pianiste est venu en effet illuminer Lyon de sa gloire, précédé d'un imposant cortège de communiqués en style montecarlien. Mais le Dr Vallas est insensible aux enthousiasmes qui firent tourner tant de têtes étrangères. Il vint au concert, muni de ses partitions, et voici ce qu'il put constater :

Dans le Prélude *en* la *mineur de Bach, transcrit par Liszt, ni régularité ni netteté ; la pédale sans cesse, même dans les successions de basses ; la* Fugue,

bien présentée au début, devient rapidement un bafouillage, grâce au manque d'équilibre entre les parties, et surtout à l'emploi abusif de la pédale, que l'on devrait toujours laisser de côté dans ce genre d'ouvrages.

La fameuse sonate du Clair de lune *fut entièrement défigurée. L'*Adagio sostenuto, *joué comme l'aurait traduit quelque mauvais amateur : rubato ridicule, déformations rythmiques, incessantes, petites pâmoisons, clapotement perpétuel entre les deux mains qui, à certaines mesures (par exemple les mesures 6, 7, 8, 9), fait entendre trois notes arpégées où se trouve un accord plaqué. L'*Allegretto, *complètement dénaturé, trop lent, lourd, prétentieux et ampoulé. Le* Finale, *pris dans un mouvement vertigineux, et, pour aller plus vite, avec un demi-temps régulièrement sauté (mesures 2, 4, 6, etc.).*

De Mendelssohn, deux Romances sans paroles, *jouées correctement, mais sans intérêt.* Le Carnaval *de Schumann, déformé, pressé et ralenti tour à tour sans raison, exécuté à coups de poings.*

Dans l'interprétation de Chopin, mêmes défauts, mais moins sensibles, puisqu'il est dans les traditions (pourquoi ?) de jouer sans mesure ses œuvres : d'abord la Ballade *en* la ♭, *au lieu de celle en* sol *mineur portée au programme, et le* Nocturne *en* sol, *op. 37, n° 2, pour remplacer celui en* si *annoncé (ces deux transpositions inattendues avaient évidemment comme raison d'être le désir de mettre en défaut les critiques...) ; puis trois* Etudes *(1er Livre, 12e en* ut *mineur ; 2e Livre, 9e en* sol ♭ *; 1er Livre, 3e en* mi), — *la première prise trop vite et bafouillée, les autres fort bien rendues, la seconde surtout ; enfin, une* Mazurka *et une* Valse *en* la ♭.

Pour terminer, un Nocturne, *d'une rare insignifiance, signé Paderewski, et une brillante* Rapsodie *de Liszt, que je n'ai pas entendue.*

Considérée en général, l'exécution de M. Paderewski ne se recommande pas par beaucoup de qualités : sa virtuosité incomparable ne se fait guère remarquer qu'à la main droite, souple, vigoureuse, et, aussi, délicate ; quant à la main gauche, elle ignore parfaitement, suivant le précepte évangélique, ce que fait la droite : les traits sont extrêmement confus, les octaves généralement ratées, les accords se transforment en n'importe quoi suivant le hasard qui fait tomber les doigts du pianiste où il faut ou bien ailleurs ; c'est une réalisation approximative de la partition qui suffirait, au concours du Conservatoire, à faire éliminer un élève. La sonorité est détestable, dure, écrasée, brutale et sans éclat ; enfin, suivant le joli mot de la Dépêche, *l'interprétation est vague : Beethoven, Schumann sont joués sans différence, un peu à la Chopin, mais surtout à la Paderewski.*

On voit que si les jugements de M. Vallas sont sévères, ils sont très exactement motivés. Ce procédé de critique étant celui que nous nous sommes toujours efforcés de suivre, on comprendra que nous nous abstenions ici de tout éloge et citions simplement encore la conclusion de l'article, qui mérite, elle aussi, d'être retenue :

On ne manquera pas de me reprocher violemment cette critique, sous le prétexte qu'elle s'adresse à un artiste célèbre dans le monde entier, longtemps acclamé comme un virtuose unique, payé cinq mille francs par soirée, et auquel, par suite, on n'a pas le droit de toucher. J'estime, au contraire, comme je le disais dimanche dernier, que c'est parce que Paderewski est illustre que nous avons le droit d'exiger beaucoup de lui et de lui reprocher avec acrimonie notre déception de l'autre jour. Un musicien doué comme l'est Paderewski, célébré partout, triomphateur dans tous les pays, a des devoirs rigoureux envers l'Art et le public ; et c'est la fonction de la critique de le rappeler à l'ordre quand il ne s'en acquitte pas.

Je suis désolé de causer de l'ennui aux amateurs qui m'adressent fréquemment

des lettres anonymes pour me menacer des pires vengeances dans le cas où je critiquerais tel ou tel artiste ; mais cette considération ne saurait m'empêcher de répéter que Ignace Paderewski, s'il fut autrefois un grand virtuose, n'est plus aujourd'hui qu'un méprisable cabotin.

En bon chirurgien, le Dr Vallas tranche dans le vif : souhaitons-lui la joie de voir la plaie du virtuosisme entrer, par ses soins, en voie de guérison.

L. L.

LA MUSIQUE A BORDEAUX

Les Concerts.

A Bordeaux il existe deux sortes de concerts : les Concerts mondains du Cercle philharmonique, les Concerts populaires de la Société de Sainte-Cécile. L'orchestre de Sainte-Cécile est composé de bons éléments, et M. **Pennequin**, qui le dirige, fait d'appréciables efforts pour nous révéler les œuvres symphoniques de tout genre. Malheureusement ses révélations ne sont pas toujours très imprévues. Quand il renonce à Beethoven, c'est généralement pour tomber dans Schumann, ou — ce qui est plus triste — dans Brahms. Les modernes, à part Vincent d'Indy, ne sont pas favorisés. Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, risqué l'an dernier avec une bonne grâce douteuse, ne fut suivi jusqu'ici d'aucune autre œuvre debussyste. Les Russes sont insoupçonnés. Balakirew n'a même, je crois, jamais paru sur l'affiche, Rimsky fort rarement. Quant à César Franck, M. Pennequin semble avoir oublié son existence, au moins cette année. Il est cependant devenu fort difficile de passer Franck sous silence.

Mais ces réserves faites, empressons-nous de célébrer le dévouement du chef d'orchestre à Wagner, qu'il aime évidemment beaucoup et qu'il conduit bien. C'est ainsi qu'il ouvrit la saison avec les *Murmures de la Forêt* et l'*Ouverture* des *Maîtres Chanteurs*, morceaux un peu bien connus, mais qui ne lassent jamais. Au même concert exécution par pas moins de huit harpes à pédales d'une chose fort bénigne que M. de Saint-Quentin intitula *Carillons blancs et Carillons noirs*. Je songeais par contraste aux *Danses* de Debussy, aériennes et graves. — Le second concert nous apporta la *Deuxième Symphonie* de Brahms, la moins fastidieuse à mon goût, mais qui s'orne d'un allegretto grazioso et d'un allegro con spirito, où la grâce du brave musicien patauge de façon bien divertissante. Oh ! combien Mozart était mort, quand furent écrits ces pesants badinages ! Le même jour, M. Pennequin exhuma une cantate de Saint-Saëns sur des vers d'Armand Silvestre : le *Feu céleste*. Disons simplement que la musique se tient d'un bout à l'autre à la hauteur du poème, dont voici un échantillon :

Aigle s'envolant de son aire,
Volta lui ravit le tonnerre
Et l'apporte à l'Humanité.
A servir l'homme condamnée,
Par lui la foudre est enchaînée
Et s'appelle Electricité.

Enfin l'orchestre révéla aux Bordelais la *Nuit d'été* de M. Georges Marty, que j'avais entendue jadis chez Colonne. On aurait mauvaise grâce à en contester la gentillesse ; mais combien cela reste superficiel et simplement

« aimable » ! — On put s'en rendre compte quand M. Pennequin, tentant un effort plus décisif, mit à son programme la *Symphonie* en *si bémol* de Vincent d'Indy.

Art admirable que celui de d'Indy et dont la spéciale beauté est — je crois — d'allier la spontanéité primitive à la parfaite conscience des ressources sonores. On dirait que les chants si purs, jaillis de l'âme populaire, dans l'œuvre du grand musicien se développent et s'amplifient en profondeur, chaque note de la mélodie rayonnant autour d'elle cette harmonie si savoureuse, qui la transfigure à son tour. Je pense surtout, en disant cela, au délicieux intermède ; mais je sens combien de beautés je néglige en essayant de renfermer cet art incomparable dans des formules. — Le quatrième concert ne nous donna rien de bien imprévu. L'ouverture de *Tannhaüser* est fort aimée à Bordeaux ; je ne sais pourquoi vers la fin les cuivres s'obstinent chaque fois à écraser le ruissellement des violons. La *Troisième Symphonie* de Schumann, la Cathédrale, que M. Chevillard joue souvent, est belle. Schumann a un grand défaut ; il est ennuyeux parce qu'il est long et ne sait jamais s'arrêter. Mais, une fois acceptée cette prolixité, on ne peut s'empêcher de goûter la noble passion intime dont il est animé ; il faut savoir gré à son romantisme de ne pas avoir consenti au pittoresque facile et extérieur, qui chez Berlioz nous paraît aujourd'hui si démodé. Je lui suis reconnaissant de ne pas me contraindre à chercher dans sa Cathédrale les flèches et les gargouilles ; je le remercie de ce que je ressens un peu la paix douloureuse des sanctuaires gothiques. — Au programme du 5e concert revint le nom de Vincent d'Indy : M. Pennequin nous offrit *Saugefleurie*. *Siegfried* est le plus merveilleux des contes de fée. Mais quelle ravissante légende que *Saugefleurie !* Quel mystère de tendresse discrète et — si j'ose dire — silencieuse ! Quelle exquise chevauchée d'amour, à peine entrevue, à peine rêvée, déjà finie ! — Le 6e concert fut pour nous l'occasion d'entendre la *Troisième Symphonie* (en *ut* mineur) de Saint-Saëns, que les grands concerts parisiens, manquant d'orgue, ne donnent jamais.

J'y apprécie une certaine grandeur classique, qui n'est pas la rigidité glaciale des autres œuvres de l'auteur. Quel musicien eût été Saint-Saëns, s'il avait voulu ! — Quelques fragments de *Manfred* me rappelèrent l'interprétation superbement grandiloquente qu'en donna il y a deux ans, Colonne, ce romantique. L'ouverture est belle, l'Apparition de la Fée des Alpes me fait songer, je ne sais trop pourquoi, à l'adorable Enlèvement de Psyché, ou Franck mit toute la pureté de sa sensualité légère. L'Apparition fut bissée. Le reste, même le Ranz des Vaches, qui chez Colonne déchaîne d'inexplicables enthousiasmes, fut très froidement accueilli. — Le 7e concert, avec le concours de Mme Chrétien-Vaguet, fut exclusivement consacré à Wagner ; on sentit tout de suite que M. Pennequin l'avait consciencieusement préparé. L'*Ouverture* du *Vaisseau Fantôme* fut bien enlevée, l'*Enchantement du Vendredi saint* détaillé avec soin. — J'aime que *Parsifal* soit la dernière œuvre de Wagner. On ne pouvait rêver un couronnement plus pur, plus paisible, plus radieux, au temple immense qu'il a élevé. Sans doute, je comprends *Parsifal* à travers le commentaire inoubliable de Barrès. Mais quel tour de force d'être resté aussi musical dans l'expression d'idées aussi abstraites ! On ne songe pas assez qu'il a fallu à Wagner dix fois plus de génie qu'à tous les autres pour rester un grand musicien avec la conception qu'il s'était faite du rôle de la musique. Il risquait mille fois de tomber dans la littérature, en voulant atteindre à la philosophie ; et son œuvre alors eût été atroce. C'est bien ce que prouve l'échec piteux de tous ceux qui out voulu l'imiter sans l'interpréter. Son idée du leit-motiv à signification précise était elle-même très dangereuse :

si Wagner avait été littérateur comme Berlioz, il eût écrit un pathos incompréhensible ; il eût composé une véritable algèbre musicale sans le moindre intérêt. Mais Wagner était Wagner ; et c'est pourquoi il est grand. C'est ce que nous prouva une fois de plus l'admirable *Prélude* et *Mort d'Yseult*, que Mme Chrétien chanta avec une grande conscience.

Nous entendîmes encore *Siegfried-Idyll*, d'une incohérence rêveuse si charmante, le *Prélude* de *Parsifal* avec ses quatre thèmes, posés comme quatre blocs de marbre, la *Marche funèbre* de *Siegfried*, d'une si vaste et si sombre brutalité (quel décor pourrait ressembler au tableau magique qu'elle évoque en nous ?), enfin le *Finale* du *Crépuscule*, où Mme Chrétien fit de grands efforts, mais sans réussir à dominer suffisamment le tumulte orchestral. Le concert finissait drôlement par le *Chœur des Fileuses* et la *Marche* de *Tannhäuser* ; l'effet produit par le contraste était irrésistible. — Le dernier concert fut occupé presque tout entier par M. Planté. A peine laissa-t-on un petit coin à la *Symphonie inachevée* de Schubert, où j'aime le chant candide et douloureux des violoncelles. M. Planté est bien amusant... un moment ; mais il devient vite fatigant. Heureusement qu'une fois ses contorsions achevées, il joue à merveille Liszt, Beethoven, Brahms et surtout Chopin ; ce vieillard aime Chopin à la passion ; cela se voit dans ses yeux... et dans son jeu. C'est fort bien. Ce qui est peut-être mieux, c'est de nous avoir révélé le *Deuxième Concerto* de Ch.-M. Widor, d'une belle largeur, et où — Dieu merci — l'orchestre ne laisse pas continuellement la parole au piano, ce qui permet d'entendre de solides harmonies. L'auteur, venu pour diriger son œuvre, n'a pas eu le succès qu'il méritait. Je ne dirai qu'un mot des autres virtuoses qui nous ont rendu visite ; chaque concert nous en fit connaître un. Le talent de M. Alberto Géloso ne put rendre supportable le *Concerto* en *la* de Saint-Saëns. M. Liégeois interpréta le *Concerto* en *ré* de Lalo avec une louable ardeur. Je n'ai pu entendre Mme Clotilde Kleeberg. M. Capet, qui est notre compatriote, fut admirable de pureté classique dans le *Concerto* de Beethoven, dans l'*Aria* et dans une *Gavotte* de Bach : c'est un grand artiste. Son collaborateur M. Hasselmans, qui lui succéda, nous ennuya fort avec le *Concerto* en *re* mineur de Saint-Saëns, mais nous fit entendre par compensation la belle *Elégie* de Fauré. Enfin M. Lazare Lévy mit au service de Schumann, de Chopin et de Liszt une prestigieuse habileté.

Mais c'est aux *Concerts philharmoniques*, ouverts seulement aux membres du cercle et à quelques invités, que la virtuosité règne sans conteste. Le 1er concert réunissait les noms de Mme Marguerite Carré, de M. Johannès Wolff et de M. de Greef. Je n'aime pas la voix de Mme Carré. Elle a pourtant chanté avec tact l'*Eau qui court* de *Miarka* qu'elle venait de créer à l'Opéra-Comique et l'air de *Nina* de *Chérubin*. M. J. Wolff est l'homme de Sinding et de Saint-Saëns. Je ne discute pas. Mais j'aimerais, même pour le *Concerto* si drôle, même pour le *Caprice andalous* si honteux, un son plus pur. M. de Greef a joué à ravir les *Arabesques* de Schumann, une *Pastorale* de Scarlatti et un *Scherzo* de Chopin. — Au 2e concert M. Fernand Lemaire fut gentil ; malheureusement M. Lemaire n'est plus assez jeune pour être un petit prodige (ce dont je le félicite) et il n'est pas assez âgé pour avoir un talent bien formé. La 2e *Rhapsodie* de Liszt lui valut cependant un gros succès. Mlle Jeanne Leclerc compensa son immanquable romance du *Timbre d'argent* par le *Mariage des roses* de Franck. Il est dommage qu'elle nous ait refusé l'adorable *Clair de lune* de Fauré. Sa voix pure parut un peu grêle. M. Fugère faillit être porté en triomphe. Il n'y avait pas de quoi. Son admirable voix lui servit uniquement à faire valoir V. Massé, E. Sauzay et un tas de vieilleries insupportables. Dans le duo des *Voitures versées* de Boïeldieu il eut un succès de

fou rire. Je m'étais toujours douté que cet homme manquait de goût. — Nous eûmes notre revanche avec le 3e concert, qui fut superbe. MM. Enesco, Pablo Casals, Dufranne et Mlle Grandjean nous ravirent tour à tour. M. Enesco a des yeux dangereux ; ils sont si beaux qu'en le voyant jouer, on est tenté de s'exagérer son talent, — lequel est pourtant très grand. Il transfigura merveilleusement le *Concerto* en *la* majeur de Saint-Saëns. Mais pourquoi s'amusa-t-il aux variations acrobatiques de Paganini sur *Nel cor piu mi sento*, dont la vertigineuse difficulté n'excuse pas l'intérêt? M. Enesco sait faire autre chose que de la grande voltige. C'est ce que nous a prouvé sa *Première rhapsodie roumaine*, d'une si originale beauté et dont les rythmes sont si variés, l'instrumentation si piquante. Sans doute, il y a là une influence des Russes ; mais ce n'est pas une copie, c'est une transposition. Je me souviens d'ailleurs d'une *Suite* entendue chez Colonne et que j'adorais. — M. Pablo Casals violoncellisa délicieusement un joli concerto du père Haydn et un *Chant hébraïque* de Max Bruch. Mlle Grandjean nous offrit deux de ses triomphes parisiens : l'air d'Agathe, si tendre, si inquiet, si ardent et si triomphant, et la Mort d'Yseult. J'avoue que j'aime beaucoup entendre ce morceau séparé. Car à la fin de *Tristan* j'arrive épuisé, haletant, incapable de m'élever une dernière fois dans un élan passionné ; je n'entends plus. Aussi ai-je goûté bien mieux l'interprétation de Mlle Grandjean à ce concert qu'à l'Opéra, interprétation puissante et qui rend à merveille l'impression de grandissante sérénité et d'anéantissement triomphal. — M. Dufranne, outre un air de *Thaïs* et un air d'*Hamlet*, chanta avec Mlle Grandjean le duo de *Don Juan* et seul le *Lamento* de Fauré si largement désolé, si beau à force de simplicité, si tragique à force de tranquillité. Et en écoutant son admirable voix, je songeais à Golaud, à la phrase sublime : « Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre », et à ce cri immense comme toute la fatalité : « Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous, je l'ai fait malgré moi. »

JACQUES RIVIÈRE.

LA MUSIQUE TCHÈQUE.

Etat actuel de la musique tchèque.

A un survivant de peu d'importance près, tous ceux de la grande génération, conquérante du droit à l'expression musicale de l'âme tchèque, sont morts. Après Smetana (1824-1884), le grand héros et le martyr aussi pitoyable, isolé et incompris de son vivant que Beethoven, Zdenko Fibich (1850-1900) est enlevé en pleine maturité ; après Fibich, Dvořak (1841-1904). Et à côté des maîtres les comparses, Bendl, à qui Prague ne rend pas honneur assez, et Vilem Blodek (1832-1872), l'auteur trop ignoré du *Puits*. Le survivant est Richard Rozkošny (né en 1833), l'auteur des opéras *Stoïa*, les *Chutes de saint Jean* et *Popelka* (*Cendrillon*), le seul demeuré au répertoire du Théâtre National, grâce autant à ses mérites qu'au charmant libretto de M. Otakar Hostinsky... à moins qu'aux pigeons vivants qu'on y voit picorer sur la scène !

Somme toute, on peut affirmer que leur œuvre à chacun est à deux faces : ils ont donné à la nation tchèque une image, intelligible à son entendement un peu spécial, des grandes formes de la musique universelle ; et ils ont donné à la musique populaire tchèco-slovaque le droit d'exister, de se propager et d'engendrer dans le domaine de la musique universelle. Il faut

envisager les travaux de ces hommes, pour en bien comprendre et l'originalité d'inspiration générale et ici ou là les pauvretés de forme ou de détails (inexplicables si l'on ne les replace pas dans leur milieu encore plus que dans leur temps), à ce double point de vue : du langage universel qu'ils ont parlé au particularisme national, qui n'en eût rien voulu savoir d'interprètes étrangers ; et des accents, et des rythmes, et de la tournure d'imagination, — spécifiques d'une originalité nationale renaissant du milieu des tombes et des ruines et, ce qui est pire, d'un systématique et séculaire abrutissement bureaucratique, — qu'ils ont mis en circulation à travers le monde. C'est ainsi que nous voyons sous la plume de Dvořak jusqu'à des airs nègres recueillis aux Etats-Unis prendre une tournure tchèque, et sous celle de Fibich les sentiments tchèques les plus affectueux s'exprimer cosmopolitement en des formules symphoniques d'une ampleur et d'un souffle souverains. C'est ainsi que nous nous étonnons dans l'œuvre de Smetana d'une élégante comédie de salon comme *Dve vdovy* (les deux veuves) à côté d'un opéra populaire comme *Hubička* (le baiser). Et il est bien clair, par exemple, que ce pauvre et magnifiant Smetana, qui venait à son peuple humilié les mains pleines de chefs-d'œuvre réduits au maximum de compréhension qu'il pouvait exiger de ce peuple sans déchoir lui-même, a pâti et affreusement, d'avoir à créer de toutes pièces pour des gens non seulement inéduqués, ce qui eût été une chance, mais mal éduqués et chez qui sévissait le plus abominable faux goût, de la musique de chambre et des cantates, des poèmes symphoniques (il s'est volontairement détourné de la symphonie comme de quelque chose d'allemand) et toutes les variétés d'opéras. Si, au lieu de s'imposer cette tâche patriotique et presque surhumaine de faire l'éducation musicale de la nation à travers le bourgeoisisme opaque du public de Prague, il n'avait eu à s'occuper que de la culture de son moi et que d'atteindre à la plénitude de son expansion musicale dans un milieu plein de ressources tel que le Prague d'aujourd'hui, nous serions certainement mis en demeure de lui vouer cette admiration absolue qui ne va qu'aux plus grands. Si nous autres étrangers hésitons à l'adjoindre à un Beethoven, à un Wagner ou à un Bruckner, la patrie tchèque se doit de lui réserver une place à part, mais non moins spéciale dans sa vénération reconnaissante ; car si ce grand, très grand musicien, n'est qu'un demi-dieu, c'est à cause de l'amour qu'il a porté à son peuple, amour poussé jusqu'aux besognes débilitantes du bon Samaritain, amour poussé jusqu'à ce sacrifice qui consiste à se diminuer héroïquement pour augmenter d'autant l'objet aimé. Smetana né à Vienne, à Dresde ou à Paris, ou né simplement égoïste comme Berlioz ou comme Wagner, atteignait à leur rang. Il s'en est fallu de bien peu qu'il y montât sans cela. Quant aux deux autres maîtres, voici la vérité en cinq secs : Zdenko Fibich est approximativement un Schubert tchèque et Antonin Dvořak quelque chose d'infiniment supérieur à un Brahms.

Aucun des trois maîtres n'a encore été étudié définitivement ni même sérieusement, pas plus en français qu'en tchèque. Mais il faut mettre hors pair les publications préparatoires de M. O. Hostinsky sur Smetana. Nous avons le droit de constater la difficulté de cette étude, puisqu'elle a été notre travail de trois saisons de Prague sans que nous ayons pu arriver au terme de nos peines et de nos joies. L'œuvre de ces trois véritables architectes de la musique tchèque est un monde. Ils ont tout défriché, tout nivelé, tout fondé, tout essayé, tout ébauché, tout indiqué. Après eux il ne reste plus qu'à se jouer et à s'ébattre en liberté dans la cité nouvelle. Après la suite de poèmes symphoniques *Ma vlast*, après le *Poème tchèque* et les 9 opéras de Smetana ; après les 3 symphonies et le journal musical de Fibich ; après les 6 symphonies, la demi-douzaine de poèmes symphoniques et la multitude de danses et paysages et impressions slaves, et les

concertos de Dvořak, la génération montante n'avait qu'à jouïr de cet Eldorado conquis et à en exploiter les richesses : on put craindre un moment qu'une aristocratie de *poetæ minores*, précieux et alambiqués, de petits parnassiens et de symbolistes méticuleux, ergotant sur la place d'un dièse et d'un bémol, se taillassent de petites principautés agressives et fermées dans le grand royaume innombrable. Mais le sang slave a pris le dessus ; car voici que ces mêmes raffinés, ces mêmes coupeurs de cheveux en quatre tout à coup s'affirment à leur tour des créateurs et des puissances, et par des œuvres spontanément jaillies, et viriles sous toutes les délicatesses de l'armure, nous montrent le ridicule de nos appréhensions et la vanité de nos sombres pressentiments. Les fils, après avoir fait un temps les dandys, se montrent tout de même dignes de leurs pères ; ils n'en auront plus certains défauts ni du reste les mêmes qualités. Avec moins de mérite, il est vrai, ils édifieront des œuvres tout aussi grandes, et très différentes, sans qu'elles cessent d'être tchèques.

M. **Joseph Suk** fait partie du fameux quatuor tchèque. C'est son moindre mérite, à moins que celui d'être le gendre de Dvořak... Un si bon gendre que l'on a pu craindre un satellite. Aujourd'hui il faut déchanter, heureusement ! C'est qu'une certaine *Suite* pour *Rahuz et Mahulena* du poète Zeyer a fait son tour d'Allemagne, imposée par Weingartner, et quoique l'Allemagne ne soit pas tendre à l'égard de ce qui vient de Prague. C'est surtout qu'un royal poème symphonique, de proportions immenses, intitulé *Praga*, apparaît tout à coup au son de ses grosses cloches finales comme le couronnement imprévu du cycle *Ma vlast*. Et pourtant si le sentiment d'amour filial est aussi chaud, aussi expansif, les procédés sont autres et l'orchestration d'une nouveauté extraordinaire, même après la Russie et la France contemporaines, même après Mahler et Strauss. On sent littéralement naître la ville dans des sonorités troglodytiques, puis concomitant s'épanouïr en grand arbre infini certain thème de l'amour de Prague à travers des évocations préhistoriques, puis légendaires, puis chronologiques, puis au milieu des solennités civiques modernes grandioses, en un crescendo d'effets neufs et d'efforts colossaux. *Hungaria* de Liszt n'est plus qu'une mauvaise flambarde affiche d'exposition dans une gare à côté de cette fresque municipale, à laquelle je serais curieux de comparer certaine *Bohemia* de Mili Balakirew sur quoi, malgré toutes mes recherches, je n'ai encore pu mettre la main. Auprès de cette œuvre-là les trésors de grâce, les finesses, les menues hardiesses techniques dépensées dans l'*Ouverture dramatique*, les impressions de *Printemps* et d'*Eté*, le concerto pour violon et la musique de chambre, semblent des jeux de société.

M. **Vitězlav Novak** fut épaulé à ses débuts par Brahms, qui le dirigea sur son éditeur Simrock comme il y avait envoyé Dvořak. C'est établir qu'il est maître de son art. Il fut le premier dont on s'aperçut qu'il avait quelque chose à dire. Et quelque chose de poignant ! Tempérament de faune sentimental qui se console des mécomptes de sa sensibilité par les satisfactions de sa sensualité Ardent et de bonne humeur en apparence ; concentré et réfléchi et un peu triste par là-dessous. Raffiné à l'excès, il ne se délecte à rien plus qu'à la mélodie populaire. Mais il serait incapable de la créer comme Smetana et M. Kovařovic. En revanche, comme il l'interprète et la commente ! Marcheur effréné, il n'en passera pas moins d'entières journées dans les champs à épier derrière un buisson le cri de joie qu'un gars morave ne laisserait pas échapper en sa présence, ou l'appel mélancolique d'un pâtre slovaque à ses moutons, ou simplement les *travnice* de petites filles qui se croient seules à l'écho des grandes chênaies solitaires. Aussi doit-on à ce musicien, qui a déversé sa passion dans les cahiers de musique les plus fermes dans la forme intègre et les plus étudiés d'écriture artiste (telles

ses *Nuits d'hiver* ou sa grande *Sonate héroïque*) les meilleurs, les plus éloquents recueils de chants slovaques ; et puis de la musique de chambre où il a célébré l'unité slave et l'universalité de l'art sous la diversité des caractères tchèques, moraves et slovaques ; et enfin et surtout cette admirable *Suite slovaque* pour piano d'abord, puis pour orchestre qui est l'analogue en musique des tableaux bariolés et étourdissants de Jožka Uprka.

Nous ne mentionnerons qu'en passant, et parce que Prague nous y oblige, M. Oskar Nedbal, chef d'orchestre brouillon et tumultueux, peu maître de lui-même, mais amuseur assez lourd dans ses cahiers pour enfants et son ballet *Pohadka u Honzovi* (le conte de Jean l'Imbécile). Sa musique a des grâces d'ours qui a appris à danser et de belles manières prétentieuses balourdement assorties à sa vulgarité. On s'explique difficilement l'engouement pour sa direction anarchique d'une ville qui a comme Prague le bonheur de posséder dans ses murs un chef d'orchestre de la valeur de M. Karel Kovařovic. Et cependant, en ses jours de bonne chance, M. Nedbal peut être excellent ; toutefois j'ai remarqué qu'il ne le faisait pas exprès.

M. Kovařovic est le représentant le plus en vue de l'opéra tchèque d'aujourd'hui, et l'on ne saurait avoir l'œil assez sur sa production future. Il n'existe, à vrai dire, jusqu'ici que par deux œuvres dramatiques, mais elles sont d'une fraîcheur, d'une adolescence si gracile et si précaire, et elles ont fait un tel bruit, et elles surprennent par tant d'imprévu, qu'on peut tout attendre de la maturité du musicien dont la jeunesse a conçu un drame de la violence de *Psohlavci* (les Têtes-de-chiens) sur une trame musicale aussi parfaitement délicate, et une suite de scènes idylliques de la grâce de *Na starem belidle* (A la vieille blanchisserie) sur une irisation musicale aussi légère et chatoyante, et aisée et gracieuse. M. Kovařovic vient par là-dessus de subir la révélation de *Pelléas et Mélisande*. Il s'est senti chez lui dans cette musique qu'il fera tous ses efforts pour implanter à Prague. Se reconnaître de par le monde un frère privilégié va lui donner qui sait quelles forces nouvelles. Il a eu jusqu'ici l'originalité de traiter des œuvres monumentales avec des ténuités et des tours de main de maître verrier, ne disons pas de Murano, puisque nous sommes à Prague, mais des usines Harrach, et il a ce don si rare de vibrer à l'unisson de l'âme tchèque au point que le génie même de la chanson populaire semble inspirer tout de son œuvre. Elle est comme arrosée des plus cristallins ruisseaux bohêmes et vivifiée de la plus argentine veine slave. Elle a les mêmes qualités de fraîcheur et d'émotion que le roman *Babička* de Božena Němcova dont le compositeur s'est inspiré dans *Na starem belidle*.

M. **Josef B. Fœrster** est l'une des âmes les plus délicieusement chantantes de l'art moderne, mais je crois son art un peu monocorde. Son opéra *Eva* est un rien monotone et doucereux à force de tendresse et de religiosité amoureuse, mais c'est un drame intérieur d'une psychologie parfaite. Les connaisseurs disent grand bien du second : *Jessica*. Je l'ignore malheureusement, ainsi que des symphonies et un second poème symphonique *Cyrano de Bergerac*. Mais si je dis que dans le premier, consacré par M. Fœrster à sa jeunesse, *Mé mladí*, aux souvenirs de sa famille et de sa mère, je retrouve les mêmes blancheurs pâmées et les mêmes besoins de tendresse que dans *Eva*, je crois bien qu'il ne faudrait guère nous attendre à trouver dans ces autres œuvres de correctifs bien décisifs ou de variantes caractérisées à notre première aperception de cette individualité si sympathique. Il s'agit d'une élégante et élégiaque silhouette musicale : quelque chose comme un Lamartine dans l'isolement d'un Alfred de Vigny.

J'ai réservé M. **Otakar Ostrčil** pour la fin. A propos de celui-là il n'y a qu'un point interrogatif à poser. Qui aurait pu augurer du destin et du

dessein de Wagner d'après *Rienzi*, ou de Smetana d'après le *Richard III* de 1858 ou même le *Hakon Jarl* de 1861 ? Le *Rienzi* de M. Ostrčil s'appelle *Vlasty Skon* (la fin de Vlasta), et c'est une *Götterdäm-merung* ! Comme il y a dans la chair et dans le sang de M. d'Indy d'avoir dévoré Wagner tout jeune, il y a cela encore davantage en M. Ostrčil. Il est du reste l'élève de Zdenko Fibich, qui sur le tard de sa vie avait aussi mangé de cette moelle de lion et l'avait rendue avec de sa propre chair et de son propre sang dans *Pad Arkuna* (la *Chute d'Arkoun*), aussi une *Götterdäm-merung*. Quoi qu'il en soit, nous voici en presence d'un gaillard d'une vingt-sizaine d'années qui disposera autant de fois qu'il le voudra d'un théâtre de premier ordre et d'une salle de concert où règne son ami Nedbal, et qui en lui-même détient toute puissance musicale. On ne fait pas deux fois *Vlasty Skon*, qui est un affreux pensum ; mais quand on l'a fait, on est un maître et on a le droit de parler haut. Or pour nous dire quoi ? A M. Ostrčil de répondre. Je n'ai pas entendu son poème symphonique et il n'y a rien à tirer des jugements de Prague, où des œuvres comme *la Fiancée du tsar* de Rimski-Korsakof et le quartette *op. 4* de Serge Taneïew tombent à plat, et où les plus belles œuvres des vrais génies tchèques n'ont jamais été sincèrement reconnues de prime abord.

Je clos sur ces cinq noms le premier aperçu de la vie musicale de Prague, sans passer aux seigneurs de moindre importance qui s'accroîtront avec le temps : MM. Josef Prochazka, Jindřich Souček, Ladislav Prokop, Karel Moor, Vojtech Madlo, B. Janovskij etc., etc. Ceci n'est qu'un schéma très, très général et qui voudra être complété par beaucoup de détails typiques, mais après lequel il nous sera plus facile de mieux pénétrer dans l'esprit et les particularités des œuvres nouvelles. Je n'ai indiqué aucun éditeur tchèque des œuvres excellentes des artistes ci-dessus. Je vais le faire une fois pour toutes. Tout ce qui a trait aux maîtres de la première génération doit se demander à Prague chez František Urbanek, tout ce qui a trait aux compositeurs vivants chez son frère, Mojmir Urbanek : tous deux d'une complaisance inappréciable pour l'étranger et de véritables amis de l'art et de la musique de France.

WILLIAM RITTER.

COURRIER DE LYON

Quatuor Rinuccini. — La dernière séance de l'année comportait le quatuor. *op. 41* de Schumann et le quintette avec piano de Brahms. De ces œuvres très connues, je ne dirai rien. L'exécution en fut satisfaisante, sans grand éclat. Je reprocherai seulement aux quartettistes d'avoir exagéré les signes d'accentuation de l'allegro initial ; à ce point, l'effet est déplorable. Dans le scherzo, le violoncelle manqua de légèreté ; il a été sans nul doute victime de la tétanisation de son poignet.

Au piano, M. Georges de Lausnay fut impeccable dans le quintette de Brahms, œuvre très musicale, mais de forme lourde, massive ; j'en excepte le scherzo très coloré. M. de Lausnay interpréta *Arabesque* de Debussy avec toute la finesse désirable ; par contre, abus de pédale forte dans un Scherzo de Chopin. Bref, la saison qui s'écoule a été bonne pour notre quatuor, et fait bien augurer de son avenir.

Quatuor Tchèque. — Le contraste est pénible pour nos artistes. Quelle admirable phalange ! Combien merveilleuse a été l'interprétation du qua-

tuor en *ré* mineur de Mozart ! Mais nous avons payé cher notre joie par l'audition de l'interminable quatuor de Tchaïkowsky, *op. 30*, épais, touffu, obscur ; j'avoue ne pas avoir saisi le sens du premier mouvement. Que dire de cet *Andante funèbre* ! oh ! si funèbre, si long, et si monotone ? Le quatuor *op. 106* de Dvorjak qui suivait, long lui aussi. Ses rythmes populaires, très populaires, ont un peu égayé la salle ; mais combien tout cela est banal et manque de tenue ! Que d'efforts en pure perte ! et combien je regrette de ne pas avoir entendu une œuvre de Beethoven ! Mais si je critique le choix des œuvres, je ne puis que m'incliner devant l'artistique et admirable interprétation de ces incomparables virtuoses.

Séance Rosset. — Cinq sonates pour piano et violon. Excusez du peu ! Il est nécessaire de posséder un estomac complaisant. M. Rosset s'est acquitté de sa tâche avec honneur ; et les sonates de Bach, Beethoven, Mozart, Saint-Saëns et Lazzari furent jouées correctement J'avoue que mes préférences sont allées à Beethoven, qu'il m'a paru du reste avoir soigné particulièrement. Mlle Marie Pinglé, une inconnue pour nous, s'est révélée avec un jeune talent peu mûr encore ; mais l'assurance dont elle a fait preuve lui sera pour elle-même le plus certain des encouragements

Concert spirituel. — Un peu disparate et heurté. Nous relevons les noms de M. A. Reuchsel, organiste, de M. M. Reuchsel, violoniste, de M. Paul Daraux et de Mme Fleischmann, soprano. Ne pouvant tout citer, je signalerai en passant un *Prélude et Fugue* de Bach, qui fut joué par M. Reuchsel, avec quelque hésitation ; je le louerai sans restriction de l'Adagio de la *VIe Symphonie* de Widor. Mme Fleischmann fit apprécier une belle voix de soprano, mais sans aucune méthode, dans un air du *Messie* (O Judée) de Händel, et surtout sans le style qui convient à cet auteur. M. Daraux, dans un air d'*Elie*, et de *Dieu loué par la nature* de Beethoven, a fait valoir son style, mais sa voix était fatiguée, m'a-t-il paru. M. M. Reuchsel joua une *Méditation* de Glazounow, avec correction, sans plus. Enfin, *Gallia* de Gounod terminait la séance. Les chœurs furent passables.

Concert spirituel aux Folies-Bergère. — Organisé par Mme Grignon-Faintrenie, le professeur de diction bien connu. La partie attrayante du programme consistait en l'audition du *Chemin de la Croix* d'Alexandre Georges. Je dirai tout de suite que j'ai peu goûté cette musique d'un charme qui s'accordait mal avec le sujet sévère et douloureux qu'elle avait pour mission de commenter. Facile et agréable à entendre avec ses mélodies sans recherche et d'une jolie inspiration ; mais combien tout cela est menu, sans envolée et, je le répète, si peu adéquat au poème ! De temps à autre, quelques chœurs visant à un effet dramatique qu'ils n'atteignent pas : je remarque le solo de violoncelle par M. Ticier, détaillé avec une sonorité aimable, mais dont le jeu miaulant est vite fatigant ; un solo de violon par Mlle Roussillon-Millet délicatement dit, mais avec mièvrerie et un son vraiment trop petit. Bref, impression d'ensemble que la note qui aurait convenu à cette épopée douloureuse n'a pas été donnée, et que la musique est restée bien en deçà, et de beaucoup.

Une partie de concert précédait cette audition. L'on y entendit des choses disparates. Je n'aime pas beaucoup cette succession d'artistes venant les uns après les autres s'acquitter de leur tâche, cela ressemble trop au music-hall. Signalons cependant Mme Aurès, à l'organe vibrant et coloré ; Mme Bonheur-Chaix, contralto de notre Grand-Théâtre, qui aurait pu trouver quelque chose de plus neuf que : *Ich grolle nicht* de Schumann !...

A. G.

CORRESPONDANCE.

A propos du concert d'élèves du 20 mars à la *Schola Cantorum*, M. Louis de Serres nous écrit la lettre suivante, que nous nous faisons un plaisir de communiquer à nos lecteurs.

Cher Monsieur,

Je lis dans le n° du 1er avril du Mercure musical *un compte rendu de la séance d'audition d'élèves donnée à la* Schola *le 20 mars. Puisque M. d'Indy m'a chargé de m'occuper du détail de ces séances intimes, veuillez me permettre de vous remercier, ainsi que votre rédacteur, de l'attention que vous voulez bien leur accorder, et des encouragements donnés à plusieurs de nos élèves, notamment à ceux de ma classe de Musique de chambre. Mais je tiens surtout à m'accuser d'être en partie responsable des critiques exprimées à ce propos dans la Revue ; car elles sont dues, je le crois, à une négligence de ma part : celle de n'avoir pas indiqué sur les programmes ou les invitations le caractère et le but de ces conditions.*

Ce ne sont pas des concerts *destinés à faire apprécier du public les résultats de l'enseignement de l'école*

Ce sont de simples exercices, *dont l'unique objet est l'éducation artistique des élèves qui y prennent une part active. Parmi ceux-ci, quelques-uns ont récemment obtenu des diplômes, et leur jeune talent fait sans doute honneur à la* Schola ; *d'autres sont beaucoup plus inexpérimentés et n'ont aucune habitude du public ; si leurs moyens paraissent insuffisants pour figurer avec avantage devant un vrai public, c'est une raison de plus pour les essayer à ces auditions organisées spécialement à leur intention.*

De même, si le petit orchestre de la classe d'orchestre *ne comporte guère, comme le remarque justement votre rédacteur, d'exécutants rompus au difficile métier de musicien d'orchestre, c'est précisément que les jeunes gens tant soit peu débrouillés à cet égard prennent part régulièrement aux répétitions et aux exécutions, mais cessent de faire partie de la* classe d'orchestre, *spécialement réservée à des camarades moins avancés.*

Si j'ajoute que ces exercices sont parfois préparés un peu hâtivement, pour ne pas nuire à la marche régulière des cours et des concerts, on peut conclure que ce serait injuste de leur attribuer la signification qu'aurait par exemple un concours public, ou une séance modèle d'élèves composée exclusivement avec les éléments les plus brillants de l'Ecole (« résultat complet des cours », dirait l'Ouvreuse) ; et on ne saurait en tirer une indication tant soit peu précise sur la manière dont l'enseignement est donné dans telle ou telle classe. Un peu plus équitablement peut-on se faire une idée des classes de chant, par exemple, d'après les concerts mensuels avec orchestre, composés presque uniquement avec les ressources de l'Ecole, et où l'on peut entendre comme solistes, à côté d'élèves incomplètement formés, des artistes que la Schola *est fière de compter parmi ses anciens élèves et dont le* Mercure musical *a souvent loué le talent.*

Nous aurions donc dû, sur nos programmes, rappeler le sens et le caractère d'intimité de ces séances d'auditions, aux nombreux amis qui veulent bien s'y intéresser.

Je tenais à m'accuser de cette négligence... un peu tardivement et un peu longuement peut-être.

Puis-je m'autoriser, cher Monsieur, de l'intérêt constant que vous voulez bien témoigner dans le Mercure *aux choses de l'Ecole, et aussi des si bons rapports que j'ai eus avec vous et votre Revue, pour vous demander de faire bon accueil à ma lettre ?*

Vous nous rendriez ainsi vraiment service et je vous en serais vivement reconnaissant.

Veuillez croire à nos sentiments les meilleurs et les plus distingués.

LOUIS DE SERRES.

Nous remercions vivement M. Louis de Serres d'avoir bien voulu devenir, une fois de plus, notre collaborateur, et d'avoir pris la défense de la *Schola* avec tant de grâce et d'esprit. Il est certain qu'une audition comme celle du 20 mars avait pour objet de nous présenter des élèves encore en plein travail, non des artistes accomplis. Et, par un scrupule des plus louables, on n'a pas voulu nous montrer seulement les meilleurs élèves, mais ceux aussi qui ont encore beaucoup de progrès à faire, afin de nous donner une idée exacte et complète des classes de la *Schola*. Il faut donc se garder de comparer une séance ainsi ordonnée à tel « exercice d'élèves » qui ne nous offre qu'une élite soigneusement triée. Mais cela dit, ne reste-t-il pas vrai que l'on peut remarquer, dans les classes de chant de la *Schola*, un défaut dominant ? Nous croyons nous conduire en véritables amis de la maison en le signalant. L. L.

ECHOS.

Mondanités. — Très grand succès, chez Mme la marquise de Saint-Paul, pour Mme Blanche Marchesi, dans un programme admirable : Bach, Mozart, Arne, Monsigny, Saint-Saëns, Puccini et Debussy furent interprétés avec une voix également puissante, un style également dramatique. Comme intermède, des chansons populaires arméniennes et russes, chantées par M. Moughounian, ténor à la voix charmeuse, produisirent une impression profonde ; et l'on entendit aussi le violon sympathique de M. L. Phal.

Orgues. — C'est le 23 avril que M. Alexandre Guilmant a repris les séances historiques qu'il donne annuellement sur le bel orgue de la Salle des Fêtes du Palais du Trocadéro, tous les lundis à 4 heures et demie, et auxquelles il admet un certain nombre d'auditeurs.

M. Guilmant passera en revue les écoles des différents pays, et se propose de donner une large place aux œuvres de Boëly, Buxtehude et Frescobaldi.

Les personnes qui désireraient obtenir des cartes d'invitations permanentes pour ces auditions sont priées d'écrire à M. Alexandre Guilmant, au Conservatoire de Musique, 15, faubourg Poissonnière.

Concerts annoncés. — Le 2 mai, salle Berlioz, M. Luzzati, pianiste ; le 3, salle Berlioz, à 2 heures, Mlle Mac Evely, chanteuse ; le 4, au soir, à la Schola Cantorum, concert d'orchestre (cantates anciennes et modernes) ; le 8, salle Pleyel, à 4 heures, Mlle Blanche Selva ; le 9, au soir, salle de l'Union, Société Bach ; le 11, à l'Ambigu, à 2 heures, concert de la fondation Beaulieu ; le 11, au soir, salle Berlioz, Mme Marie Capoy et M. Georges Loth ; le 15, salle Erard, Société nationale (œuvres de G. Fauré) ; le 16, salle Pleyel, à 4 heures, Mlle Blanche Selva ; le 23, au soir, salle de l'Union, Société Bach ; les 4, 11 et 18 mai, salle Æolian, Mlle Dron et M. Armand Parent.

Les grandes Auditions. — Le Comité de la Société des Grandes Auditions Musicales a confié à M. Camille Chevillard le soin de monter et de diriger l'unique audition du *Songe de Gérontius*, d'Elgar, qui sera donnée au Palais du Trocadéro, le jeudi 17 mai, à 2 heures précises.

Les chœurs et l'orchestre réuniront les 300 exécutants de l'Association des Concerts-Lamoureux. — Les rôles sont ainsi distribués : L'Ange : Mlle Croiza ; Gérontius : M. Plamondon ; Le Prêtre : M. Louis Frölich.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

JACQUES AUBERT

et les premiers Concertos français de Violon

On peut lire dans le *Mercure de France* du mois de novembre 1734 l'annonce suivante :

« Le Sieur Aubert, Intendant de la Musique de S.A.S.Mgr le Duc, vient de donner au Public son seizième œuvre intitulé : *Les Petits concerts*... L'Auteur donnera dans le courant de l'Hyver un *Livre de Concerto* à 4 violons, violoncelle et basse continüe ; cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François (1). »

Effectivement, le 2 février 1735, Aubert exécutait au concert spirituel un « Concerto de sa composition », qui recueillait les applaudissements de l'assemblée (2). C'était bien la première fois que le public entendait un « concerto grosso » d'origine française, car les œuvres de ce genre qu'écrivit Leclair ne parurent pas avant 1736. L'initiative d'Aubert, premier auteur français de Concertos pour le violon, mérite donc qu'on s'y arrête, et son nom doit figurer en bonne place dans l'histoire de notre musique instrumentale.

Il s'appelait Jacques, appartenait à une famille de musiciens de la chambre du roi, et était né à Paris vers 1683, si on adopte l'âge de 70 ans que les historiographes lui prêtent au moment de sa mort arrivée en 1753 (3). Jacques Aubert servait dès 1719 auprès de Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé,

(1) *Mercure*, novembre 1734, p. 2485.
(2) *Mercure*, février 1735, p. 392.
(3) Notamment Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, I, pp. 31-32.

en qualité d'officier de la musique de ce prince ; il habitait à Paris, dans l'hôtel de son protecteur, qu'il suivait dans tous ses déplacements à Chantilly et, cette même année 1719, il publiait un 1er Livre de *Sonates à violon seul et basse continue* où s'affirment de sérieuses qualités d'invention et de composition.

Lors du séjour que Louis XV fit à Chantilly, durant l'automne de 1722, en revenant de Reims, le duc de Bourbon offrait au jeune souverain une série de fêtes dont le *Mercure* nous a rapporté en grand détail le faste et la magnificence (1). Ce n'étaient qu'illuminations, ballets, comédies, parties de pêche et de chasse ; avec un art consommé de la mise en scène, Monsieur le Duc faisait collaborer la nature aux réjouissances royales et, comme par enchantement, le parc et la forêt de Chantilly se transformaient en un vaste théâtre de verdure, animé des ébats de nymphes d'opéra et où, de chaque buisson, s'exhalaient de mélodieux concerts. Comme bien l'on pense, Jacques Aubert jouait dans ces fêtes un rôle important ; il composa, en effet, la musique des deux ballets représentés à Chantilly en cette circonstance : la *Fête Royale* et le *Ballet des XXIV heures* (2). « Ses airs, lit-on dans les Livrets, furent généralement applaudis (3). » Mais, si le compositeur faisait merveille, l'exécutant participait de sa personne aux féeries mythologiques imaginées par M. le Duc. Qu'on en juge : Bourbon, très fier de sa ménagerie, n'avait point manqué d'y conduire le souverain, qui pouvait y admirer, outre une imposante collection de fauves, « la volière des ortolans, les cigognes, les autruches, les castors et l'oiseau royal (4) ». En entrant dans la dernière pièce de la ménagerie, Louis XV allait éprouver la plus galante des surprises. « Comme par un art magique, raconte le livret du *Ballet des vingt-quatre heures*, Orphée lui apparut au milieu d'une grotte enfoncée dans deux bosquets de lauriers-roses et d'orangers. La grotte étoit formée par des berceaux de treillages entremêlés de festons de toutes sortes de fleurs. Orphée (représenté par le Sr Aubert) jouoit du violon,

(1) *Mercure*, novembre 1722, pp. 73 et suiv.

(2) *La Fête Royale donnée à Sa Majesté par Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Bourbon à Chantilly*, le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722..., par M. Faure, Paris, MDCCXXII. Bibliothèque de M. le Duc d'Aumale (XXVIII G12). — *Le Ballet des XXIV Heures, Ambigu-comique*, représenté devant Sa Majesté à Chantilly le 5 nov. 1722, Paris, MDCCXXIII. Nous exprimons ici tous nos remerciements à M. Mâcon, conservateur du Musée Condé à Chantilly, pour les renseignements qu'il a bien voulu nous donner sur la participation de Jacques Aubert aux fêtes de 1722.

(3) *Livret du Ballet des XXIV Heures*, p. 6 ; *Livret de la Fête royale*, p. 9.

(4) *Mercure*, novembre 1722, p. 91.

et attira au son de cet instrument la plupart des animaux que le roi venoit de voir dans la Ménagerie, et qui sortoient des deux bosquets pour l'écouter (1). » Le *Mercure* qualifie « d'enchantés » les sons que notre musicien tirait de son violon, et auxquels lions, ours et tigres ne pouvaient se montrer insensibles. Ces bêtes féroces n'étaient, au demeurant que des « sauteurs et voltigeurs » recouverts de peaux appropriées, et qui imitaient d'une façon surprenante l'allure des animaux dont ils portaient le pelage.

Louis XV se souvint sans doute de ce spectacle mythologique lorsqu'il accueillit, quelques années plus tard, Orphée-Aubert dans sa musique, où il figure en 1726 (2). En 1727, Aubert est survivancier aux 24 violons de Noël Converset (3), et la même annnée, l'Académie royale de musique le compte au nombre des musiciens de son orchestre en qualité de premier violon, aux appointements annuels de 600 livres (4). Formé par Jean-Baptiste Sénallié, avec lequel il jouait une Sonate à 2 violons au Concert spirituel en 1730, Jacques Aubert a subi profondément l'influence italienne ; celle-ci s'avère dans toutes ses œuvres et nous la rencontrerons en particulier dans ses concertos. C'est très probablement à son italianisme que le violoniste dut la longue faveur dont il jouit auprès du duc de Bourbon. Le régime du patronat qui régnait à cette époque parmi les musiciens ne pouvait qu'engager ceux-ci à se plier aux goûts et aux exigences de leurs protecteurs. Or M. le Duc se trouvait alors sous la domination de Mme de Prie qui s'était appliquée, avec un zèle inlassable, à propager en France la musique italienne. Musicienne elle-même, elle maniait brillamment une fort belle voix et avait été l'instigatrice des fameux concerts Crozat (5). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Aubert, élève d'un musicien fortement pénétré lui-même de tendances italiennes, et vivant dans un milieu complètement acquis à ces tendances, ait sacrifié aux dieux de ses maîtres. Ceux-ci, du reste, montraient, par des preuves tangibles, qu'ils lui savaient gré de sa docilité. Par brevet du 6 septembre 1726, Aubert recevait de Bourbon une pension de 1000 livres, reversible sur la tête de sa femme Marie-Louise Le Cat (6), et

(1) *Livret de la Fête royale*, p. 7.

(2) C'est ce qui résulte d'une disposition du testament de Mme de Prie dont nous parlons plus loin.

(3) Arch. nat., O ¹ 71, f° 379.

(4) Arch. de l'Opéra. Détail de la régie actuelle de l'Opéra, 1738.

(5) Sur Mme de Prie, voir, outre les Mémoires du temps, l'intéressant ouvrage de M. Thirion : *Madame de Prie*, Paris, 1905.

(6) Archives du Musée Condé : Registre des dépenses des années 1769 à 1772. Art. 1574.

Mme de Prie inscrivait cette dernière dans son testament. On y lit, en effet, cette phrase : « Je donne et lègue à la Dlle Aubert, femme du Sr Aubert, musicien du Roy, et de S. A. S. Mgr le Duc, 500 livres de pension viagère (1). » Ce qui reste des comptes du duc de Bourbon nous permet même de savoir ce que touchait Aubert comme intendant de la musique du prince. En 1737 et 1738, ses appointements se montaient à 2.000 livres (2), qui, ajoutées aux émoluments que lui rapportaient les fonctions de musicien de la chambre et de l'opéra, lui assuraient une certaine aisance.

Au Concert spirituel, son nom figurait à côté de ceux des virtuoses les plus réputés, tels que Guignon, Leclair et Blavet ; c'était donc un artiste très apprécié et qui se faisait applaudir autant comme exécutant que comme compositeur, car les programmes du Concert donnaient fréquemment asile à ses œuvres, œuvres aussi variées que nombreuses et dont le catalogue ne comporte pas moins de 33 numéros. Avec une extraordinaire fécondité, et une régularité presque industrielle, Aubert, si l'on en croit les « Annonces » du *Mercure*, produisait sans trêve, et son extrême facilité ne va pas sans quelque laisser-aller d'écriture. De 1735 à 1738, ce ne sont que « suites de symphonie, concertos, sonates à 2 violons », etc., qui sortent de sa plume. Le 1er novembre 1738, le *Mercure* signale au Concert spirituel « un nouveau *carillon* de M. Aubert, exécuté par toute la symphonie (3) ». Nous verrons tout à l'heure en quoi consistait ce « carillon ».

De son mariage avec Marie-Louise Le Cat, Jacques Aubert avait eu plusieurs enfants, parmi lesquels nous relevons *Louis Aubert*, qui portait aussi le prénom d'*Etienne*, né le 15 mai 1720 et baptisé à Saint-Sulpice le 25 du même mois (4), *Jean-Louis Aubert*, né le 15 décembre 1732, entré dans les ordres et connu par ses *Fables* ainsi que par divers ouvrages, entre autres, par une *Réfutation des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française* (Paris, 1754), enfin une fille dont le nom nous échappe, et à laquelle Mme de Prie constitua une rente viagère de 150 livres par codicille ajouté à son testament (5).

(1) Testament de Mme de Prie. Arch. nat., Y52, fo 29vo, et Thirion, *loc. cit.*, p. 335, Appendice. Le testament de Mme de Prie est du 15 novembre 1726.

(2) Arch. du Musée Condé : Compte de la dépense des années 1737, 1738 et 1739. Page 1183, musique, art. 695. (Communiqué par M. Mâcon.)

(3) *Mercure*, novembre 1738, p. 2495.

(4) Arch. nat. O1 666 3, Pensions.

(5) Codicille du 19 septembre 1727. Thirion, *loc. cit.*, p. 339. Ce codicille révoquait la donation précédemment consentie en faveur de la dame Aubert. La demoiselle Aubert y est indiquée comme pensionnaire à Lisieux.

Etienne-Louis Aubert fut violoniste et compositeur comme son père ; il entra tout jeune à l'Opéra (vers 1728 ou 1731) et devint batteur de mesure et suppléant de Chéron. En 1752, Jacques Aubert, dont le traitement à l'Académie royale se montait alors à 800 livres, auxquelles venaient s'ajouter 100 livres de gratification, prit sa retraite et fut pensionné le 1er juin de cette année, à raison de 400 livres (1).

Il avait fait bâtir à Belleville, dans la grande rue du lieu, entre la paroisse et l'église des Picpus, une maison assez importante, puisqu'elle avait trois étages surmontés d'un belvédère d'où se pouvait admirer la campagne d'alentour. Le violoniste s'y adonnait au jardinage, et il convient de remarquer que plusieurs de ses pareils montrèrent pour l'horticulture un goût analogue ; nous citerons, en particulier, Leclair qui cultivait son jardin dans le marais de la Courtille, et Mondonville dont les derniers jours se passèrent au milieu des potagers de Belleville. C'est là que mourut Jacques Aubert, le 17 ou le 18 mai 1753 ; il y fut enterré le 19 (2).

Les historiens ne nous ont laissé sur son compte que de bien rares appréciations. Marpurg le cite sans exprimer de jugement (3). Daquin vante « sa musique gracieuse et chantante (4) ». Plus tard, Beffara la trouvera « vive et gracieuse » (5), et Boisgelou lui reprochera de n'être qu'un faible imitateur de Leclair et de Senallié. Néanmoins, il déclarera « que son chant est naturel et que l'on pourrait tirer quelque parti de ses Concertos qui ne sont pas tout à fait à mépriser ». Revenant sur les Concertos d'Aubert, le même Boisgelou leur donne la cote suivante : « Quelques motifs assez bons ; du chant, mais faible (6). »

Ceci nous amène aux Concertos de Jacques Aubert. Ils forment 2 livres, dont le premier parut au cours de l'hiver 1734-1735, et dont le second semble devoir admettre la date de 1738. Le premier porte le n° d'œuvre 17 sur le catalogue des compositions du musicien, catalogue dressé dans la 2e édition de ses *Sonates à violon seul et la basse* ; le second est l'œuvre 26 ; en voici les titres :

I) Concerto à quatre violons, violoncello et basse continue par

(1) Arch. de l'Opéra. Règlement d'appointements du 1er avril 1752. La mention de la pension est portée en note.

(2) *Affiches, Annonces et Avis divers.* Enterremens du 19 mai 1753, p. 327. Voir aussi pp. 340, 341.

(3) *Marpurg. Beiträge*, I, p. 471.

(4) *Daquin. Lettre sur les hommes célèbres*, etc , p. 205.

(5) *Beffara. Histoire de l'Académie royale de musique.* Ms. Arch. Opéra.

(6) Catalogue de Boisgelou. Bib. nat.

M. Aubert, Ordinaire de la Chambre du Roi, et de l'Académie royale, Intendant de la Musique de S. A. S. Mgr le Duc. — Gravé par Mme Leclair. Œuvre XVII. — (1) in-fo, s. d.

II) Concerto à 4 violons, violoncello et B.-C. par M. Aubert, Ordinaire de la Chambre du Roy, Et de l'Académie royale, Intendant de la Musique de S. A. S. Mgr le Duc. IIe Livre, gravé par de Gland, graveur du Roy. Œuvre XXVI. — (2) in-fo, s. d.

Le 1er livre contient 6 Concertos ; le 2e n'en renferme que 4. De cet ensemble de 10 Concertos, 8 sont composés de 3 parties sur le modèle de Corelli, 2 comportent 4 parties. Mais si le type général *Allegro — Aria — Allegro* se montre dans 8 Concertos, il ne faudrait pas croire que ce cadre se refuse à toute modification; c'est ainsi que dans 2 œuvres du 1er livre (Concertos I et V), Aubert termine par un *Menuet*, et que l'*Aria* prend fréquemment la forme d'une *Gavotte*. Le Concerto III, du 2e livre, conclut par une *Chaconne*, et 2 compositions de ce livre (Concertos II et IV) affectent une division en 4 parties avec introduction lente, sur le type suivant :

Largo, Allegro, Aria, Allegro.

Notre musicien, tout en acceptant le cadre des Concertos italiens, sait donc le plier à sa fantaisie.

Cette fantaisie s'affirme de façon encore plus évidente sur le terrain de l'instrumentation, et c'est là qu'Aubert fait vraiment preuve d'originalité. Ses Concertos sont écrits, en effet, pour 4 violons, basse d'archet et clavecin ; Aubert élimine la partie intermédiaire, l'alto, et il en résulte une sonorité un peu crue, un peu mordante, que n'estompe point le timbre voilé et mélancolique de l'ancienne taille. Le musicien oppose franchement deux registres l'un à l'autre, un registre aigu et un registre grave, se montrant, de la sorte, fidèle aux tendances françaises qui se sont souvent complu à écarter les deux pôles de l'harmonie.

D'une semblable combinaison instrumentale, il va sans dire qu'on ne trouvera point d'exemples dans la littérature musicale allemande, car les Allemands écriraient plutôt deux parties intermédiaires qu'une seule, portés qu'ils sont à arrondir la sonorité, à mélanger les timbres, à bien établir le centre de gravité de leurs compositions. En Italie, la modalité instrumentale adoptée par Aubert ne se rencontre ni chez Torelli ni chez

(1) Ce 1er livre de Concertos existe à la Bib. nat, à la Bibl. de l'Arsenal et à celle du Conservatoire. Il porte à la Bibl. nat. la cote V^{7}_{m}, 1706.

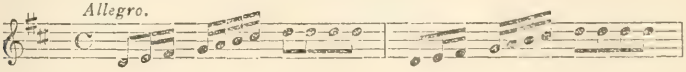
(2) Le 2e livre des Concertos d'Aubert se trouve à la Bibl. du Conservatoire. La Bibl. nat. possède les parties manuscrites du 4e Concerto de ce livre. Ms. V^{7}_{m}, 4806.

Corelli. Torelli, qui a fixé le cadre symétrique du Concerto, cadre comportant un mouvement lent intercalé entre deux mouvements vifs, emploie, outre le violon principal, 2 violons, 1 viole et la basse. (*Concerti grossi con una pastorale*, Bologne, 1709). Les *Concerti grossi* que Corelli publia à Rome en 1712 présentent un orchestre de ripiénistes composé de 2 violons, d'une viole et d'une basse. Il en est de même des 12 *Concerti grossi* qui parurent à Amsterdam en 1734 sous la signature de Tartini. Pour trouver une sorte de précédent de la combinaison imaginée par Aubert, il faut remonter jusqu'à Jean-Baptiste Buonamente de Bergame, qui, dans un recueil de *Sonates* et *Canzone* datant de 1636, présente une *Canzone* pour 4 violons, et une *Sonate* pour 2 violons et 2 basses ; ici, nous sommes en présence de compositions où les parties intermédiaires font défaut, comme chez Aubert.

Mais nous pouvons indiquer des Concertos italiens établis tout à fait sur le modèle de ceux du violoniste français. Mossi, Valentini et Vivaldi publièrent, en effet, au XVIIIe siècle, chez Jeanne Roger, à Amsterdam, 6 Concertos à 6 instruments, comprenant 4 violons, un violoncelle et la basse, Concertos qui rentrent absolument dans le type adopté par Aubert (1). Là aussi il y a opposition bien nette de deux registres, instrumentation un peu acide, un peu piquante. Que l'Intendant de la musique du duc de Bourbon ait connu les Concertos de Vivaldi, c'est ce dont il est impossible de douter ; il en parle, en effet, lui-même dans l'*Avertissement* de ses *Concerts de symphonie*, et il nous sera loisible de relever dans ses propres compositions des traces palpables de l'influence qu'exerça sur lui le maître italien.

Le Concerto II du Ier livre, en *sol* majeur, débute de la façon suivante :

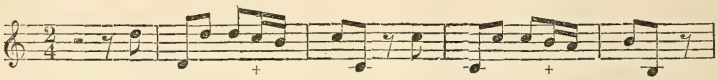
qu'on rapprochera du thème initial du Concerto III en *ré* majeur de Vivaldi (*op. XII*).



(1) La Bibl. nat. possède sous la cote V^{7}_{m} 1673 ce recueil de Concertos. Giovanni Mossi était un élève de Corelli ; il acquit une brillante réputation dans les cercles musicaux de Rome. Giuseppe Valentini fut violoniste au service du grand-duc de Toscane. On sait que Bach a transcrit pour le clavecin les Concertos à 4 violons d'Antonio Vivaldi.

La similitude est frappante ; de part et d'autre, emploi de la gamme du ton, ascendante chez Vivaldi, descendante chez Aubert, avec répétition de la tonique que frappent les 4 croches de la 2e mesure. Il y a là sans doute un exemple du procédé dit de l'hexacorde, et dont se servaient souvent les clavecinistes dans leurs compositions (1) ; ils utilisaient comme thème la gamme ou des fragments de gamme, et telle était la substance mélodique sur laquelle s'exerçait leur imagination dans le travail du développement. Nos anciens violonistes ont, eux aussi, fait appel à ce système qui économise singulièrement l'effort de l'invention mélodique, et il n'est pas rare de le voir appliqué dans les sonates de Du Val et d'Anet (2).

Si Jacques Aubert emprunte à Antonio Vivaldi quelques-unes de ses formules, son style se rapproche aussi de celui de l'*opera buffa* italien, et ce même Concerto II du 1er livre de notre musicien revêt un aspect spirituel, alerte, nous dirions même comique, qui rappelle plus d'une fois la manière de l'auteur de la *Serva padrona*. Ne voilà-t-il point, en effet, du Pergolèse ?



On pourrait multiplier les citations.

Dans l'ensemble, la manière de Jacques Aubert reflète une intarissable bonne humeur, et ses Concertos se tissent de petites formules pimpantes, lestement troussées, qui minaudent à qui mieux mieux. Nous sommes bien ici en présence d'un art aristocratique, conçu pour plaire à de grands seigneurs très légers et très frivoles, en présence d'un art de divertissement qui ne vise qu'à amuser, qu'à créer une atmosphère de plaisir élégant. Aubert fait souvent usage de quintes qui sonnent joyeusement, avec une joie facile et parfois commune ; mais il a de l'entrain, un entrain prestigieux ; ses finales, *allegros*, *prestos*, *gigues*, s'enlèvent dans un train échevelé, dévalent avec un dynamisme et une gaieté inimaginables.

Tout cela est faiblement contrapointé, de trame légère, point trop chargée de pédantes imitations ; cela court, cela vole, cela n'insiste pas, et l'instrumentation, en dépit du nombre relativement considérable des instruments mis en œuvre, se réduit,

(1) Ce système de « l'hexacorde » a été surtout employé par Frescobaldi, mais Bach lui-même n'a pas craint d'y recourir.

(2) On le retrouve aussi dans les Concertos de Leclair, et nous citerons en particulier les œuvres II et IV du 1er Livre et II et IV du 2e Livre.

SIMONE

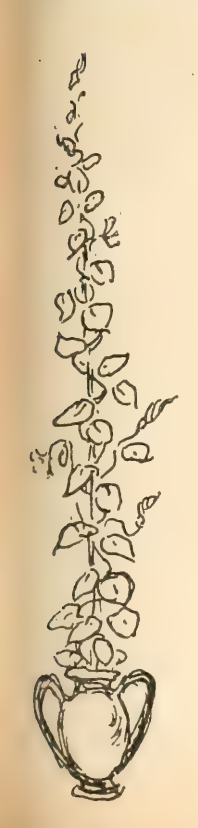
poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT

L'Aubépine



L'Aubépine

SIMONE, tes mains douces ont des égratignures,
Tu pleures, et moi je veux rire de l'aventure.

L'Aubépine défend son cœur et ses épaules,
Elle a promis sa chair à des baisers plus beaux.

Elle a mis son grand voile de songe et de prière,
Car elle communie avec toute la terre ;

Elle communie avec le soleil du matin,
Quand la ruche réveillée rêve de trèfle et de thym,

Avec les oiseaux bleus, les abeilles et les mouches,
Avec les gros bourdons qui sont tout en velours,

Avec les scarabées, les guêpes, les frelons blonds,
Avec les libellules, avec les papillons

Et tout ce qui a des ailes, avec les pollens
Qui dansent comme des pensées dans l'air et se promènent ;

Elle communie avec le soleil de midi,
Avec les nues, avec le vent, avec la pluie

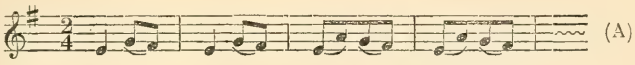
Et tout ce qui passe, avec le soleil du soir
Rouge comme une rose et clair comme un miroir,

Avec la lune qui rit et avec la rosée,
Avec le Cygne, avec la Lyre, avec la Voie lactée ;

Elle a le front si blanc et son âme est si pure
Qu'elle s'adore elle-même en toute la nature.

somme toute, à fort peu de chose. Les Concertos à 4 violons et basse de Jacques Aubert ne sont guère, en effet, que des Sonates à 2 violons et la basse ; les 4 violons s'y partagent presque toujours en 2 groupes marchant à l'unisson, et les parties que l'auteur leur confie ne sont pas, à proprement parler, des parties réelles. Elles ne présentent ce caractère que tout à fait par exception ; la plupart du temps, Aubert procède par doublement des parties ; dans les *Tutti*, les 4 violons sonnent ensemble, et dans les soli du violon principal, les 3 autres violons dessinent généralement les mêmes contrepoints et cela de façon fort discrète. Du reste, ces soli du violon principal révèlent chez Aubert une virtuosité infiniment moindre que celle qu'affirme Leclair dans ses Concertos. Alors que ce dernier maître confie à l'instrument soliste une partie très en dehors, chargée de traits, d'arpèges, de difficultés de toute nature, Aubert, dans sa conception du Concerto, se rapproche beaucoup plus du *Concerto grosso*, et son violon solo se contente du rôle de *primus inter pares*. D'ailleurs, un exemple fera saisir sur le vif les procédés d'instrumentation de notre musicien.

Nous avons parlé plus haut d'un *Carillon* qu'il fit exécuter en novembre 1738 au Concert spirituel « par toute la Symphonie » (1). Or ce *Carillon* est le dernier mouvement du Concerto IV en *mi* mineur du 2e livre. En voici le thème :

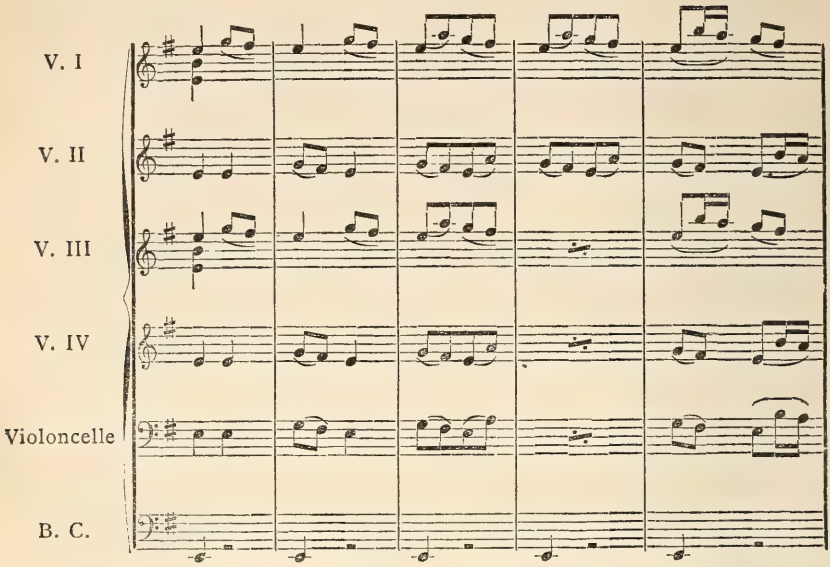


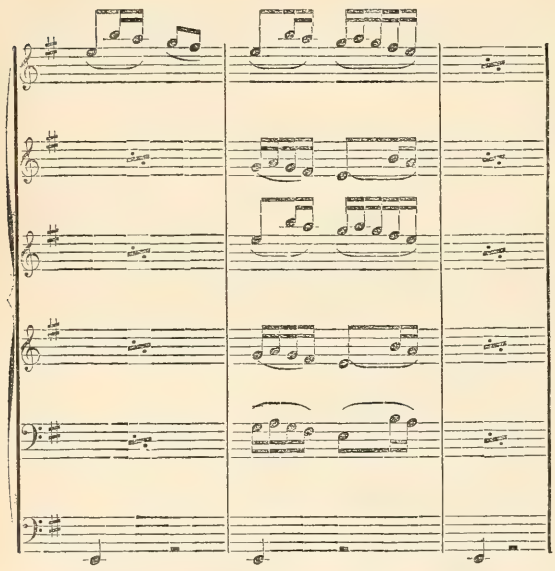
C'est, comme on le voit, un intervalle mélodique d'abord de tierce mineure, puis qui s'ouvre peu à peu, passant successivement à la quarte, à la quinte, à la sixte, enfin à l'octave au fur et à mesure que la figuration se complique ; l'effet produit est assez pittoresque en simulant de façon ingénieuse la mise en branle d'un ensemble de cloches. Eh bien, ce *Carillon* se retrouve avec les trois autres mouvements du Concerto dans une Sonate à violon seul et basse d'Aubert (la 10e du livre III), dans laquelle le musicien, pour le *Carillon* seulement, avait ajusté un basson ou un violoncelle aux deux parties de violon et de clavecin.

C'est cette Sonate qu'Aubert a instrumentée « pour toute la Symphonie », et on va voir que dans ce travail il ne s'est guère mis en frais d'imagination. Voici, en effet, le début du

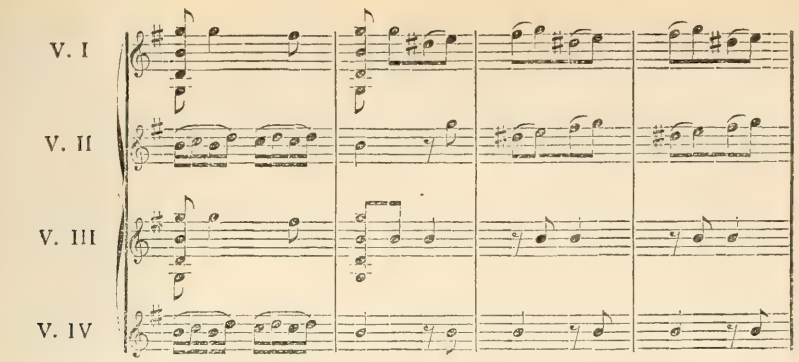
(1) Les *Carillons* étaient très à la mode au Concert Spirituel, surtout les « Carillons funèbres », que l'on exécutait régulièrement à la Toussaint et le Jour des Morts.

Carillon ainsi modifié; d'abord 10 mesures exposant le thème (A), les 4 violons à l'unisson ; puis :



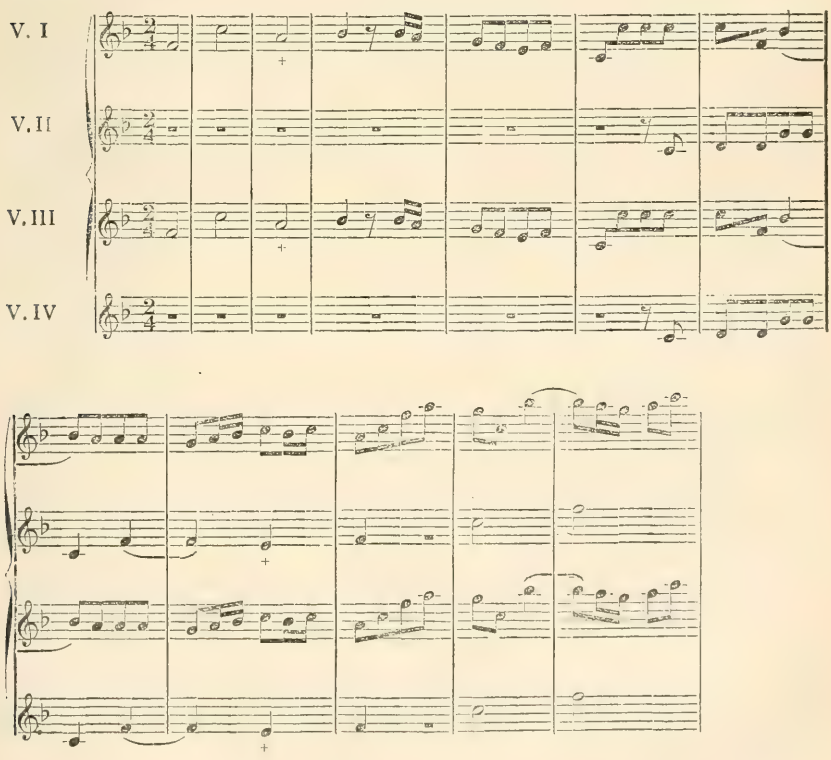


Il n'y a là que 2 parties de violon et non pas 4, puisque le 1er violon est doublé par le 3e, et le 2e doublé par le 4e ; en réalité, Aubert s'est borné à introduire dans sa Sonate un 2e violon, et ce n'est qu'à partir de la 24e mesure que les 4 parties deviennent différentes :



les violons III et IV frappant, alternativement, une pédale intérieure de dominante.

Nous retrouvons le même procédé dans les pièces qui comportent des entrées successives, comme, par exemple, dans le 2e mouvement du Concerto II du 2e livre qu'Aubert intitule pompeusement : *Da capella*.



Là encore, il n'y a que 2 violons concertant ensemble; de

sorte qu'on peut dire, qu'en général, les Concertos à 4 violons et basse de Jacques Aubert consistent purement et simplement en Sonates à 2 violons et la basse. Sans doute, de temps en temps, les trois ripiénistes s'émancipent, et dessinent des parties indépendantes, mais ils n'agissent ainsi que très timidement.

Il convient toutefois de remarquer qu'Aubert cherche parfois, et non sans bonheur, à varier ses effets d'instrumentation. C'est ainsi que dans l'élégante *Gavotte* du Concerto II du 1er livre il utilise fort ingénieusement les 6 instruments dont il dispose, faisant donner tantôt les 4 violons seulement, tantôt le violon principal à découvert, tantôt enfin les basses qui viennent s'adjoindre au groupe des 4 violons, et leur apportent le renfort de leur sonorité plus grave.

Comme harmoniste, Aubert innove peu, et les successions d'accords qui suivent : quarte et sixte ou quinte et sixte et septième, etc., lui sont familières, comme à tous les compositeurs de son temps.

Sa technique de violon présente un intérêt incontestable, et sans posséder la virtuosité de J.-M. Leclair, il arrive cependant à se placer assez près du célèbre violoniste. Chez Aubert, l'emploi de la double corde est très fréquent; presque tous ses mouvements lents comportent une telle écriture, et il pratique facilement le double trille. Il utilise également dans un grand nombre de ses Concertos les arpèges de 3 notes. (Exemple : 1er mouvement du Concerto II en *sol* majeur du Ier livre, pédale de dominante, *ré*.) Sans se hasarder à des démanchés périlleux comme Vivaldi et Leclair, Aubert atteint cependant la 4e position, et abuse des traits en triolets de doubles croches, alternant avec des figurations binaires, procédé qui produit des effets de bariolage assez monotones et que les violonistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle devaient répéter jusqu'à la satiété.

En résumé, Jacques Aubert est un artiste que les historiens de la musique ne doivent point dédaigner. Il a eu le mérité de créer en France le Concerto de violon, et a donné à ce genre de composition une instrumentation originale en la confiant aux seuls violons et à la basse.

L'article que M. R. Eitner a consacré à Louis Aubert dans son *Quellen Lexikon* (1) semblerait faire croire que les Concertos dont nous venons de donner un rapide aperçu sont de ce musicien et non pas de Jacques. M. Eitner ne mentionne point en effet de Concertos de violon à l'actif de Jacques Aubert, et en attribue, au contraire, à Louis Aubert. Cette attribution résulte

(1) R. Eitner, *Quellen Lexikon*, I. pp. 235-236.

du regrettable désordre avec lequel sont rédigés les articles qui concernent ces deux musiciens. M. Eitner donne comme œuvres de Louis Aubert :

1° Un *Premier Livre de Sonates à violon seul et B. C.*, Paris, chez l'auteur;

2°) Un Livre de *Sonates à violon seul et B. C.*, livre V;

3°) Des *Concertos pour le violon*, Paris.

Or, ces 3 œuvres ne sont pas de Louis Aubert, qui a composé seulement :

1°) *6 Sonates à violon seul et la basse*, dédiées à Mme Adélaïde de France, œuv. I, Paris, in-f°, s. d. (1).

2°) *6 Symphonies à 4 parties* dédiées à Mme la marquise de Villeroy, œuv. II, Paris, in-f°, s. d. (2).

Telles sont, du moins, les compositions que les bibliothèques de Paris conservent de ce musicien. Le *Premier Livre de Sonates à violon seul et basse* que signale Eitner comme appartenant à Louis Aubert n'est autre que celui de son père, car le livre de *Sonates* composé par Louis Aubert le fils sous le numéro d'œuvre I porte simplement le titre de *Sonates à violon seul et basse*. Quant au Ve livre de *Sonates*, il appartient également à Jacques, dont le Ve livre présente la même indication, et fut gravé par le même graveur, de Gland.

Les *6 Symphonies* de Louis Aubert sont postérieures à 1750, puisqu'elles forment l'œuvre II du musicien, et que le privilège qui accompagne son œuvre I, valable pour 12 ans, porte la date du 4 avril 1750; la gravure en fut exécutée par La Bassée, tandis que l'œuvre I était gravée par Mme Leclair, la femme du violoniste.

Remarquons enfin que les Symphonies de Louis Aubert, établies non pas sur le cadre ternaire des Concertos, mais sur le modèle des *Suites de Symphonie* si nombreuses (il y en a 12) écrites par son père, offrent une imitation de l'instrumentation que celui-ci adopta pour ses Concertos, puisqu'elles n'emploient pas d'alto, mais seulement 3 violons obligés et la basse.

Les deux Aubert avaient du reste été déjà confondus en un seul personnage par Gerber (3), et Fétis a, en partie, perpétué l'équivoque. M. Eitner, en rédigeant les articles relatifs à ces deux musiciens, n'a donc fait que suivre la tradition.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Bib. nat. V^{z}_{m}. 794.

(2) Bibl. du Conservatoire. La dédicace adressée à la marquise de Villeroy est en vers. L'abbé Aubert en est probablement l'auteur.

(3) *Historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler*, par Ernest Ludwig Gerber, Leipzig, 1790. Voir à ce sujet : Choron et Fayolle, *loc. cit.*, I, p. 32.

NOËL DES JOUETS [1]

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche.
Les lapins-tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts
En attendant Bonhomme hiver,
Veille Jésus qui se dodine.

Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitoufflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'Enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal,
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil
Qui cliquette en bruits symétriques
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle : Noël !

MAURICE RAVEL.

(1) Voir le compte rendu du concert de la *Société Nationale*, page 471.

LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »
D'ODON RIGAUD (1)

Mais revenons à l'archevêque et à ses ouailles. Au cours de l'un des nombreux voyages qu'il fit à Paris, où l'appelait la confiance de Louis IX, il eut à examiner un prêtre qui lui était présenté pour l'église de Rothoirs (2).

Samedi, 22 février 1259.

[Parisius] Ipsa die examinauimus Guillelmum presbyterum presentatum nobis ad ecclesiam de Rothoirs... et examinatus fuit in legenda libri Geneseos, ibi uidelicet : *Ade*, *uero non inueniebatur adiutor similis eius*, *inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam*, *cumque obdormisset*, *tulit unam de costis eius et repleuit çarnem pro ea* (3). Requisitus ut construeret et exponeret in romana lingua, dixit sic : *Ade* Adans, *uero* adecertes, *non inueniebatur* ne trouvoit pas, *adiutor* aideur, *similis* samblables, *eius* de lui. Requisitus quomodo declinatur *inmisit*, dixit sic : Inmitto, tis, si, tere, tendi, do, dùm, inmittum, tu, inmisus, inmittendus, tor, teris, inmisus, tendus. Item dixit : *Dominus* nostre sire, *inmisit* envoia, *soporem* encevisseur, *in Adam*... Item requisitus quod declinaret *reppleuit*, dixit sic : Reppleo, ples, ui, re, reppleendi, do, dum, repletum, tu, replens, repleturus, repleor, ris, tus, repleendus. Item fecimus ei sillabicari *repleendi*, dixit : re-ple-en-di, Item examinatus fuit in cantu ibi : *Voça operarios*, et nesciuit cantare. [p. 332]

Le morceau d'examen est l'antienne de l'office de none, au dimanche de la Septuagésime :

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 avril 1906.
(2) Il s'agit vraisemblablement de Rothoirs, petite localité du département de l'Eure, dépendant aujourd'hui de la commune de Saint-Aubin-sur-Gaillon.
(3) *Genèse*, II, 20.

Voca ope-ra-ri-os et redde illis mercedem su-am, dicit Dominus (1).

Évidemment, le candidat fut blâmable de ne savoir chanter une mélodie aussi facile que celle qu'on lui proposait; mais faisons un retour sur nous-même et demandons-nous combien Odon Rigaud, s'il revenait de nos jours, trouverait, en France, de curés de campagne mieux préparés à lui répondre, au lendemain même du *Motu proprio* ! Enfin, voici les résultats d'un dernier examen.

Mercredi, 16 mars 1261.

Pernoctauimus apud Insulam Dei (2) cum expensis abbacie. Ipsa die examinauimus Nicholaum dictum Quesnel clericum presentatum nobis ad ecclesiam Beate Marie de Wynemeruilla (3)... Noluit cantare et dixit se nichil scire de cantu...

Nicolas Quesnel fut jugé insuffisant, et le prélat refusa de l'admettre à la cure de Vinemerville. Alors le candidat évincé, mais récalcitrant, au lieu de perdre du temps à maudire son juge, fait appel de cette décision .

« ... Ego iam dictus Nicholaus in hoc sentiens me grauari... ad sedem apostolicam apello in scriptis... »

Mais Odon Rigaud ne se mettait guère en peine de ces appels au pape, car il jouissait du plus haut crédit en cour de Rome. L'archevêque maintient sa décision :

... Cui appellationi propterea quod ipsum in examinatione inuenimus litterature penitus insufficientis, ut puta, nec legere competenter, nec construere nouit, nec cantare uoluit, non duximus deferendum. [p. 396]

Le zélé prélat avait-il d'aventure des illusions sur l'avenir du chant liturgique ?

3° *Exécutions défectueuses : plusieurs manières de mal chanter l'office.* — Le *Journal* d'Odon Rigaud va nous révéler quel-

(1) Antienne du dimanche de la Septuagésime, *ad nonam.* — *Liber antiphonarius pro laudibus et horis minoribus*, p. 139. Solesmis, 1891. Il s'agit de l'antiphonaire monastique.

(2) L'Isle-Dieu était une abbaye de Prémontrés dans une île de l'Andelle. Voir *Gallia Christ.*, t. XI, p. 340.

(3) Vinemerville, Seine-Infér., arr. d'Yvetot, canton de Valmont.

ques-unes des nombreuses malices connues des clercs et employées par eux pour abréger l'office chanté ou tout au moins pour y prendre la moindre part possible. C'est ainsi qu'à Saint-Ouen de Rouen nous constatons cette tendance des moines à fuir les obligations que la règle leur fait de participer au chant, sans pouvoir préciser pourtant en quelles circonstances de la vie monastique.

Jeudi, 28 janvier 1255.

Visitauimus abbaciam Sancti Audoeni Rothomagensis (1)..... Item precepimus quod ille qui ad minus semel in edomada non cantauerit, abstineat a uino quousque cantauerit..... [p. 203]

La visite qu'en 1264 Odon Rigaud fait à l'église Saint-Mellon de Pontoise nous vaut une expression nouvelle à ajouter au vocabulaire de la musicologie médiévale. Le prélat rédige ainsi son procès-verbal :

Mardi, 9 décembre 1264.

Adiuuante Domino, accessimus ad ecclesiam Sancti Mellonis Pontisarensis... Item quia inuenimus magnum defectum fuisse et esse in ecclesia circa illos *qui faciebant marrancias*, uidelicet *qui nolebant cantare in choro responsoria et alleluia*, iniunximus domino Ricardo Triguel, quod ab illis qui marrancias huiusmodi facerent penam unius denarii leuaret pro qualibet marrancia..... [p. 503]

Il semble résulter des textes cités par Du Cange que ce mot *marancia* désigne à la fois l'absence d'un clerc à l'office et la peine dont un supérieur frappe ce manquement.

Si pena pecunaria, que pro defectibus seu maranciis, que in Ecclesia nostra statuta est, uoluit se liberare..... (Charte de l'année 1245 dans l'*Historia Episcoporum Siluanectensium*, p. 454.)

Post hec solent recitari marancie et offense diei et horarum precedentium et ibi puniri... (Consuetudines Ecclesie Rothomagensis.)

Si infra primam collectam uenerint, maranciam non facient.... Qui uero maranciam in officio maioris misse fecerit, duos denarios nigrorum de propria bursa persoluet..... Et nihilominus persoluet diaconus maranciam..... (Charte de l'année 1247 dans l'*Historia monasterii Sanctae Mariae Suessionensis*, p. 459.)

(1) Saint-Ouen de Rouen, abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.

Qui maranchiam misse fecerit de pena VI denarios soluat ; qui uero maranchiam Euangelii uel Epistole fecit, IV denarios... (Statuta pro Ecclesia Abbauillensi, anno 1208, dans le *Tabularium Episcopatus Ambianensis*, fol. 31.)

Il résultait donc un grand dommage pour la régularité des offices à l'église Saint-Mellon de Pontoise du laisser-aller des clercs qui *faisaient marrance*, c'est-à-dire qui refusaient de chanter au chœur les répons et les alleluia : Odon Rigaud enjoint à Richard Triguel de lever à l'avenir une amende d'un denier *pro qualibet marrancia* sur tous ceux qui se mettraient ainsi en faute. Déjà, dans une précédente visite, qu'il avait faite deux ans auparavant au même chapitre, l'archevêque avait eu l'occasion de sévir contre un vicaire, nommé Lucas, qui, non content d'avoir dans la vie privée des mœurs déplorables, dormait quand il était au chœur, au lieu de chanter l'office.

Mardi, 14 novembre 1262.

Visitauimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis..... Item, Lucas, uicarius, adhuc erat de incontinentia diffamatus et dormiebat in choro sepissime, licet bene psalleret et cantaret, si uellet... [p. 447]

A l'abbaye du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen (1), deux moines mettent à chanter tout leur mauvais vouloir : *dissolute cantant.* Le prélat emploie alors les grands moyens.

Mercredi, 25 janvier 1251.

Visitauimus ibidem. Ibi sunt xxx monachi. Caleboyche et alter, qui sunt incarcerati, dissolute cantant : precepimus ut corripiantur per surreptionem ciborum et disciplinam..... [p. 103]

Le dépouillement de notre curieux *Journal* nous amène à toute une suite de fâcheuses remarques, que fait Odon au cours de ses visites, principalement dans les prieurés, où le petit nombre des moines permettait avec la règle des accommodements qui n'eussent point été possibles dans une grande abbaye, mais que le prélat ne juge pas moins très regrettables : c'est l'habitude de réciter l'office des heures au lieu de le psalmodier, et l'archevêque constate qu'il en est ainsi au prieuré de Saint-Martin-la-Garenne (2), au prieuré de Gasny (3), où par trois fois,

(1) Abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Prieuré dépendant de l'abbaye du Bec.. Aujourd'hui Saint-Martin-la Garenne est une commune de Seine-et-Oise, arr. de Mantes, canton de Limay.

(3) Prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen. — Aujourd'hui Gasny est une commune du département de l'Eure, dans l'arrondissement des Andelys.

en 1262, en 1264 et en 1266, les moines — ils étaient trois au maximum — résistent à ses injonctions, et même à Avranches, au chapitre, où le clergé récite à voix basse l'office des morts. On voit tout de suite la cause de ce relâchement, c'est le désir inavoué d'en terminer le plus rapidement possible avec les obligations de la vie religieuse : les moulins à prières du culte lamaïque n'ont point d'autre origine.

Vendredi, 12 décembre 1264.

Visitauimus prioratum Sancti Martini in Guarenna. Ibi erant quatuor monachi de Becco Helluini... Non consueuerant dicere omnes horas suas cum nota : precepimus eis quod ex tunc in hoc assuescerent et horas suas insimul dicerent cum nota.... [p. 504]

Vendredi, 25 août 1262.

Apud Gaagniacum et uisitauimus ibi. Ibi erant duo monachi, prior et suus socius..... Non cantabant omni die officium suum cum solfa, sed missas solum in diebus festiuis. Non seruabant ieiunia regule, comedebant carnes..... inhibuimus priori ne inuitaret mulieres ad comedendum in prioratu..... [p. 439]

Dimanche, 14 décembre 1264.

Visitauimus prioratum de Gaaniaco. Ibi erant tres monachi Sancti Audoeni Rothomagensis..... Non dicebant horas suas cum nota..... [p. 505]

Samedi, 16 janvier 1266.

Visitauimus prioratum de Gaany. Ibi erant tres monachi Sancti Audoeni Rothomagensis..... Non dicebant horas suas cum nota... [p. 534]

Mercredi, 3 août 1250.

Apud Abrincas uenimus..... Inuenimus quod ibi sunt quatuor sacerdotes..... Officium defunctorum dicunt aliquando sine nota... [p. 85]

Et Odon s'indigna fort qu'on marchandât ainsi une dernière mélodie aux pauvres défunts. Mais ailleurs la longueur de l'office suggéra aux moines d'autres tentations : nous les voyons à Saint-Martin de Pontoise, dans leur hâte immodérée d'en avoir terminé plus vite, ne plus prendre la peine de prononcer les mots, et faire de la récitation de l'office un horrible mélange de voyelles et de consonnes, où le bon Dieu lui-même ne devait plus rien discerner. C'est ce que le prélat réprouve par ces mots : *psallit sincopando.* Voici le passage :

Dimanche, 12 février 1251.

[Apud Sanctum Martinum de Pontisara (1)]..... Matricularius negligens est in custodiendo libros, clericus eius nimis rudis et inhonestus et psallit sincopando..... [p. 105]

Nous sommes assurés du sens à attribuer à cette expression, qui n'a point un caractère musical, comme M. Léopold Delisle semble le croire en traduisant par *chant syncopé* (2), car en un autre endroit du *Journal* nous lisons : « *dicant orationes... non syncopizando, sed intelligibiliter et distincte* ». Il y a là une négligence coupable de la part des clercs, un usage fautif de supprimer des syllabes, *sincopare* ; mais, en bon nombre de monastères ou d'églises, cette précipitation dans le chant psalmodique avait pris une autre forme et la force d'une habitude. On lui a même donné un nom, c'est le *tuilage*. On sait que la psalmodie se fait à deux chœurs, chacun chantant alternativement un verset : or, il y a *tuilage*, quand le second chœur attaque le commencement d'un verset avant que le premier ait achevé la récitation du sien. Le verset que l'on commence recouvre ainsi la fin du précédent, les extrémités se superposent, comme les tuiles sur un toit. On peut croire que cette détestable tradition a été assez commune au treizième siècle, car les textes conciliaires qui en parlent pour l'interdire ne manquent point. Nous citerons seulement, pour nous en tenir au temps d'Odon Rigaud, deux canons conservés dans Mansi. Tous deux sont spécialement rédigés à l'intention des chanoines dans les cathédrales. Le premier est le XIIIe canon du Concile de Paris de 1248 : « *Moneantur capitula secularium personarum, maxime cathedralia ut... circa diuinum officium diligentiam adhibeant efficacem precipue circa psalmodiam ; tractatim et per pausationes congruas in medio uersuum psalmos dicant, nec uersum incipiat pars chori psallitura nondum alio finito, et quod a confabulationibus precipue in choro abstineant, similiter cum diligentia moneantur* (3). »

Le second, postérieur de quelques années, est le premier canon d'un concile de Saumur en 1253 : «... *in locis collegiatis, et maxime in cathedralibus, dicantur hore canonice horis debitis, cum omni deuotione, solemniter et deuote, nec prius psalmi uersiculum una pars chori incipiat quam ex altera precedens psalmi uersiculus finiatur* (4). »

(1) Abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.
(2) Delisle, *art. cité.*
(1) Mansi, t. XXIII, p. 767.
(2) Id. *ibid.*, *p.* 809.

Mais à regarder de plus près nous constatons un troisième défaut : c'est l'escamotage de la pause à la médiante, *non fiunt pausaciones*, tandis que le tuilage affecte seulement la fin du verset.

Les très fréquents rappels de l'archevêque de Rouen à ses clercs d'avoir à s'abstenir de semblables pratiques nous indiquent à quel point elles étaient développées dans son diocèse. Au reste, il n'était pas le seul à s'en plaindre : quand Odon passe aux Andelys, le doyen du chapitre attire son attention sur ce point.

Jeudi, 11 mai 1251.

Visitauimus capitulum Andeliacense. Omnia inuenimus in bono statu. Petebat tamen decanus quod pausacio fieret in medio psalmodie... [p. 110]

Nous extrayons de notre document quelques passages relatifs au tuilage et à la suppression du repos à la médiante : on verra que la plainte du doyen des Andelys n'était que trop fondée. Voici donc, à titre de curiosité, quelques-uns de ces textes, rangés par ordre chronologique :

Lundi, 4 janvier 1249.

Visitauimus monasterium Sancti Amandi Rothomagensis. Inuenimus quod ibi sunt XLI moniales uelate et VI uelande... Aliquando cantant horas Beate Marie et psalmos suffragiorum cum nimia festinatione et precipitatione uerborum : iniunximus eis ut ita cantarent eas quod pars incipiens uersum audiret finem precedentis uersus et pars uersum finiens audiat principium uersus sequentis... [p. 15]

Vendredi, 19 mars 1249.

Visitauimus capitulum Rothomagensem... Psalmodia nimis transcurritur, non fiunt pausaciones... [p. 35]

Vendredi, 3 septembre 1249.

Visitauimus ecclesiam et capitulum de Andeliaco... Non faciunt pausaciones in psalmodia, immo cantant eam cum nimia precipitatione : iniunximus decano ut emendari faceret istud... [p. 50]

Mercredi, 4 septembre 1252.

Visitauimus conuentum Sancti Albini. Sunt XII moniales... Nimis festinanter dicunt psalmodiam : iniunximus quod dicant psalmos cum debita pausacione..... [p. 146]

Samedi, 3 octobre 1254.

Visitauimus capitulum Andeliacense. Ibi sunt quatuor uicarii, quorum unus cantat cotidie apud Culturam et alius ad Beatam Magdalenam et duo in ecclesia ipsa, unus missam matutinalem et alius magnam

missam... Vicarii nolunt recipere capam ad mandatum decani, nec cantare responsoria, iniunximus hoc emendari. Minus cito uersilant : iniunximus hoc emendari... [p. 188]

L'histoire nous apprend par ailleurs qu'Odon Rigaud fut un saint prélat : nous le croyons sans peine, car il lui fallut une patience divine pour ne point sortir de sa mansuétude coutumière, quand il lui arrivait de rencontrer sur sa route d'incorrigibles têtus, comme ces chanoines des Andelys, qui se contentaient de secouer leurs longues oreilles et, sans tenir compte le moins du monde de ses observations réitérées, continuaient leur routine familière. Et le brave archevêque poursuivait sa tournée, et là où deux ou trois ans plus tôt il s'était heurté à des relâchements de discipline, à des fautes contre la règle monastique ou la morale commune, là où il avait dit mélancoliquement : « *Iniunximus hoc emendari* », quand il repassait deux ou trois ans plus tard, il se heurtait encore aux mêmes relâchements, aux mêmes fautes, et, plus mélancoliquement, répétait : « *Iniunximus hoc emendari* », et si, ce jour-là, la charité chrétienne inspirait les jugements du prélat, il pouvait dire : « L'esprit de tradition est la force de mon clergé ». — Un pamphlétaire eût répondu : « Il n'est point de force au monde qui puisse prévaloir contre la force d'inertie ».

(*A suivre.*)

PIERRE AUBRY.

REVUE DE LA QUINZAINE

LETTRE DE L'OUVREUSE.

Weingartner. — Ysaye et Pugno.

Berlioz et Weingartner. — Berlioz jouit actuellement dans la patrie de Wagner d'une popularité dont se réjouit M. Colonne, charmé de voir le romantisme satanique de son satané Hector ravager les mélomanes sentimentaux d'outre-Vosges. J'attendais donc avec impatience l'interprétation nationale que pouvait en donner au Châtelet Félix Weingartner : elle est épatante. Astruc, sois béni dans le Seigneur, sois béni dans le Seigneur ! (J'en rends du Meyerbeer.)

N'ayant pas les mêmes raisons que les Français d'aimer notre enfant gâté jusque dans ses verrues (surtout dans ses verrues), le capellmeister allemand a su débarrasser les partitions berlioziennes des excès de truculence et des outrances sonores qui les encombrent. Avec un sens littéraire très affiné — indispensable pour traduire la pensée de l'homme de lettres qui écrivit la *Fantastique*, — il donna de chaque numéro du programme une interprétation élégante, pas trop poussée, intelligemment extérieure, évitant de prendre trop au sérieux telles de ces pages à effet où il n'y a vraiment pas beaucoup de musique ! Berlioz en est sorti tout rajeuni. Ses pires excès s'atténuèrent, s'évaporèrent, disparurent. La fin du *Carnaval romain*, ainsi dévulgarisée, en parut plus spirituelle, et il n'est pas jusqu'aux affligeantes cadences italiennes de la dernière page qui, habilement resserrées et condensées, ne devinssent un aimable effet de verveuse conclusion.

La nouveauté du programme résidait dans la première audition (en France) de *Cléopâtre*, troisième cantate (consultez Boschot) écrite par Berlioz en vue du prix de Rome... qu'il n'obtint d'ailleurs que l'année suivante avec *Sardanapale*. Entre nous je ne trouve pas prodigieusement inique la décision du jury refusant, à l'instigation de Boïeldieu, d'attribuer la récom-

pense suprême à cette médiocre élucubration lyrique, ressemblant à Gluck comme Ponsard à Corneille, pleine d'élans conventionnels et d'effets ambitieusement poncifs, avec râles de contrebasses, roulements de timbales et petite flûte figurant l'aspic.

Mlle Bréval exprima avec une belle passion les angoisses de la veuve d'Antoine et présenta son sein résigné à la brève gamme suraiguë qui symbolise indifféremment dans les compositions romantiques les coups de poignard, les éclairs aveuglants ou les morsures ophidiennes.

Un régisseur vint nous informer, salué par des murmures de réprobation, que, « M. Gilly n'ayant pu répéter », l'air de Cassandre ne serait pas chanté par Mlle Bréval. Cette information ne parut pas d'une logique inattaquable.

Exposition beethovenienne. — Une prestigieuse interprétation de la Symphonie en *la*, plus dynamique, plus dionysiaque encore qu'en 1905, enfièvre les auditeurs du Châtelet. Colonne exulte, Chevillard resplendit d'extase, tous les cœurs volent vers Weingartner, qui en profite pour ne pas faire la reprise du premier temps, à la conclusion mirifiquement élargie.

On fête dans le Concerto en *sol* Auguste Pierret, tête fine et doigts fins, dont j'aimerais applaudir plus souvent la nerveuse élégance (mais de qui cette cadence, bons dieux ?). Weingartner soude l'Andante au Rondo. Et puis c'est l'*ut mineur*, finale d'apothéose, avec, dans la coda, des trompettes de gloire...

Léonore a trois ouvertures comme la maison de Cadet-Roussel ; mais je ne prétends pas que cette triple exécution m'emballe... Notons cependant que le thème de la trompette, dans la coulisse, a subi, en passant du n° 2 au n° 3, une modification curieuse qui augmente son énergie.

Louons Enesco des jolies sonorités qu'il a mises au service du *Concerto* et admirons l'interprétation infiniment spirituelle et distinguée de la *Huitième Symphonie*, commentée avec un lyrisme infatigable par l'ami Pierre Lalo (il a raison) contempteur de Litvinne (il a tort).

Ysaye-Pugno. — Une cour de jolies femmes adule, salle Pleyel, les deux ventripotents monarques de l'archet et du clavier. Dans la griserie de cette atmosphère chargée de parfums, je ne me sens pas la force de reprocher à Ysaye son interprétation trop câline de Bach... Beaucoup d'énergique précision dans l'austère Sonate de Vincent d'Indy ; majestueux et poupin, le Paganini bruxellois arrache héroïquement les farouches pizzicati du second temps dont les âpres harmonies sont pétries et modelées avec un athlétisme tranquille par Pugno, ce Rodin du Pleyel.

Damnation de Faust. — M. de Morsier annonçant la grippe de Van Dyck provoque les glapissements aigus du public de l'Opéra, public d'ailleurs ignorant des traditions, car il ne bisse ni la *Danse des Sylphes*, ni la *Puce* (Delmas en était baba), mais seulement la *Marche* et la *Sérénade*. Néanmoins, gros et très gros succès.

On se montre avec admiration les 400 choristes d'Amsterdam qui occupent le fond de la scène et débordent sur deux hautes terrasses latérales ornées de fleurs barbares. Ces messieurs et dames portent à la boutonnière un ruban rouge ; Astruc a dû les faire tous décorer de la Légion d'honneur pour les récompenser de leur discipline artistique et de leurs *pianissimo* impressionnants. Bréval triomphe, après son amoureuse lamentation, et Weingartner après le steeple-chase final de Vortex et de Giaour, arrivant *dead-heat*.

Encore Beethoven. — Au dernier Weingartner, l'ouverture d'*Egmont* fut aussi bien accueillie que celle d'une caisse de jambons, le 1er mai, chez Potin.

Harold Bauer triompha dans la fantaisie en *ut mineur* où apparaissent des esquisses du finale de la « Neuvième ». Ce pianiste, autrefois violoniste et que je ne désespère pas de voir finir ténor, a donné de cette page synoptique une traduction très musicale, plus nuancée que puissante, et plus intime que majestueuse.

Après la Neuvième, des hurlements de sympathie prouvèrent à Weingartner combien avaient été goûtés ses gestes de précision énergiques et ses coups de tête éperdus. Le scherzo parut un enchantement lumineux, un triomphe anticipé du pointillisme. Quant au finale, si dangereusement écrit pour les voix, il fut rythmé avec vigueur par les quatre cents Hollandais ouvrant des bouches démesurées pour accentuer chaque syllabe avec plus de force. Les solistes se tirèrent avec honneur des quelques lignes haut-perchées qui leur étaient confiées, et exécutèrent au mieux le joli « dégradé » de leur dernier accord. Et l'hymne à la Joie se déchaîna avec sa furie coutumière et débridée... Joie un peu trop canaille tout de même ; c'est surtout dans ce cas que la joie fait peur! Voir dans le cancan final, ponctué de laides cymbales, le dernier mot du sublime beethovénien, c'est se montrer inique pour l'auteur de la *Messe en ré*.

L'Ouvreuse.

THÉATRES.

Nouveau Théatre : *Le Clown*, nouvelle musicale en deux actes, livret de **V. Capoul**, musique de **I. de Camondo.**

La scène est à Neuilly, de nos jours, chez les forains. Je sais tout le charme que possèdent, pour certains spectateurs, ces « reconstitutions » ; j'ai le regret de m'y trouver insensible. L'entrée d'un cirque avec sa plate-forme où trône la caissière et sa galerie où s'époumonnent bugles et pistons, une baraque de tir à un sou, et dans le fond, par delà les feuillages poudreux, des maisons à six étages, sont des objets qui, transportés à la scène, font pousser des cris d'enthousiasme à tel Parisien néophyte : « Voyez ! Est-ce assez ça ? » Pour ma part, je regrette que la poétique fantaisie de M. Jusseaume n'ait pu se donner carrière en des décors plus harmonieux, plus expressifs et plus embaumés de rêve. Il faut dire cependant que cette situation du drame nous a valu une de ses meilleures pages musicales : la fin du premier acte, où se trouvent mêlés et superposés avec la science la plus amusante les différents bruits de la foire : fanfare de cors, grosse caisse et cuivres de la parade, orgue de la maison Gavioli, tourné par la main synchronique de M. Garnessant (car le programme ne nous laisse ignorer aucune collaboration); et tous ces thèmes, d'ailleurs simples, marchent ensemble, ô mes frères, et s'amalgament en des sonorités étouffées et confuses, qui agacent l'oreille de très curieuse façon. Ce tumulte est fort divertissant, et met hors de conteste le talent d'écriture de l'auteur et la solidité de ses études ; mais que dirait-on si la musique, au lieu d'être exacte, s'avisait d'être belle ? Moi, je dirais que cela vaut mieux.

Quant à l'intrigue, elle veut être violemment dramatique, et se réclame des principes véristes : c'est dire qu'elle est de la plus rare et cocasse invraisemblance. Les époux Barbazan, maîtres du cirque, ont dans leur troupe le clown Maxim, l'écuyère Zéphirine et le comique Auguste. Et le clown Maxim, pour ses sauts périlleux, est aimé des belles spectatrices autant qu'un ténor d'Opéra. Mais il ne peut obtenir les faveurs de Zéphi-

rine, qui soupire, en souvenir de *Louise*, vers les plaisirs de Paris, et aussi, de façon plus précise, vers les vicieux attraits du sinistre Auguste. Et cependant Maxim et Zéphirine sont amis d'enfance, et roucoulent à ce sujet une assez jolie romance (*Ta main dans ta main*); mais le cœur des écuyères a ses raisons.

Au second tableau, qui se passe dans la « loge » de planches de Zéphirine, Maxim est si éloquent et si brutal, qu'un instant son amie s'abandonne à son baiser. Le traître Auguste survient ; pour se venger, il sciera le tremplin d'où va s'élancer, dans un instant, le clown aimé du public : chute mortelle, agonie dans les bras de l'écuyère conquise par cet argument sans réplique. Et tout cela serait fort bien, si entre temps l'inexplicable Zéphirine n'avait échangé sa robe et son peigne avec une certaine Glady, adoratrice du clown, venue là on ne sait pourquoi, et qui se trouve fort penaude lorsque la vraie Zéphirine, après avoir suivi un instant Auguste, revient, par un nouveau caprice, prendre la seule place qui lui convienne dans tout drame digne de ce nom : quand le héros expire, il faut, de nécessité absolue, qu'il trouve auprès de lui les yeux et la main de l'aimée. Tout cela est d'une puérilité compliquée et cherchée et d'un bas romanesque où l'on chercherait en vain le moindre trait de caractère, le plus ténu détail de mœurs qui permît, au moins un instant, de croire à l'existence de ces fantoches. La langue est à l'avenant ; je n'en donnerai qu'un exemple : Maxim expirant trouve encore le triste courage de parler

Du sang de sa blessure
Goutte à goutte tombant sur sa pâle figure.

Charpentier lui-même ne prête pas à ses midinettes un langage plus faux ni plus affecté.

Que l'on joigne à cela une chaleur suffocante, une salle des plus incommodes, malgré son brillant éclairage, et par surcroît de graves soucis politiques, on aura l'idée d'une triste et maussade soirée. Mais la musique de M. de Camondo vient tout sauver. Car il s'est trouvé un homme pour prendre au sérieux les billevesées du librettiste, les étudier, les méditer, et les envelopper d'harmonie avec un soin digne certainement d'un meilleur objet. Cette musique a pour premier caractère un manque d'originalité qui, poussé à ce degré, à cette puissance, devient une vertu : tant d'autres, de nos jours, s'épuisent, pour donner le change sur eux-mêmes, à dénaturer cruellement la foncière banalité de leurs idées ! M. de Camondo, héroïque, s'est résolu à ressembler toujours à quelqu'un : sa mélodie vient le plus souvent en droite ligne de Massenet, dont elle imite l'entrain facile et la sentimentalité frivole ; mais parfois elle devient solennelle, et fait alors songer à Charpentier, dont certain « Chant des Gueux » ressuscite la triviale emphase ; des ports de voix et des notes filées, à l'italienne, brochent sur le tout, tandis que l'orchestre combine des brutalités véristes, avec des foisonnements wagnériens. Et tout cela est fait de si bonne foi que l'on ne peut refuser sa sympathie à cet art composite, mais sincère et probe. La réminiscence est le langage naturel de M. de Camondo ; c'est par des assemblages de notes déjà rencontrés qu'il exprime ses émotions les plus vives et les plus profondes. On ne songe point à l'en blâmer ; certaines pages de sa partition sont amusantes, comme le finale, déjà cité, du premier acte ; d'autres ont un tel accent de conviction, que l'on se sent tout attendri : l'introduction au second acte, par exemple, ou la mort du clown, avec le rappel, prévu mais d'un effet sûr, du « souvenir d'enfance ». Musique de collectionneur, dira-t-on. Sans doute ; mais Meyerbeer a-t-il souvent fait autre chose ? Musique honnête, sans aucun doute, et meilleure que celle de bien des œuvres montées récemment par telle de nos scènes

officielles. Si j'essaye de me représenter la Muse de M. Camondo, je vois une figure aux traits peu accusés, qui n'est point belle, qui ne séduit pas, mais dont le sourire est si bon qu'il lui donne une sorte de noblesse ; une de ces figures « auxquelles on s'habitue très bien », ce qui veut dire qu'elles sont conjugales avant tout et prometteuses de joies honnêtes ; ces figures se rencontrent tout aussi bien au Nouveau Théâtre, ou à l'Opéra, que dans les salons de la bourgeoisie. Il ne faut pas les mépriser. Combien leur vue est consolante, auprès de tel masque perfide ou grossier... Mais ne brouillons pas M. de Camondo avec les compositeurs de la République.

L'interprétation du *Clown* est glorieuse, mais non excellente. Mlle Farrar, étoile berlinoise, est une Zéphirine bien pointue ; Mlle Margyl rappelle de trop près, par ses gestes et par sa voix, le music-hall qui l'a nourrie ; M. Delmas, en Barbazan, se sourit trop à lui-même. M. Rousselière est un ténor agréable ; Mlle Mérentié est insipide comme le rôle de Glady. Seul M. Renaud donne un relief saisissant à Auguste, l'arsouille sinistre et gouailleur. L'orchestre, sous la direction de M. Catherine, se conduit fort bien, et s'il ne sonne pas mieux, ce n'est pas de sa faute.

LOUIS LALOY.

Une nouvelle Carmen.

Olé ! Olé ! voici enfin une Carmen bien espagnole, gitane même, et bien telle que Mérimée et Bizet l'avaient sans doute rêvée, telle que seule l'avait incarnée Galli-Marié. C'est Mme **Maria Gay**, la grande cantatrice catalane, qui s'est révélée cette Carmen exceptionnelle dans la représentation d'essai donnée le 29 avril à l'Opéra-Comique. D'un bout à l'autre de l'œuvre, sans défaillance aucune, Mme Gay a su rendre ce caractère fantasque avec une variété de jeu et d'expression (où les trouvailles d'un heureux réalisme abondent) et une intensité de vie réellement extraordinaire. Et ces qualités scéniques étaient renforcées par celles de la voix qui ne nous a jamais paru d'un plus beau timbre ni conduite avec un art plus consommé.

A la même représentation, M. Salignac faisait aussi ses débuts dans le rôle de Don José, et lui aussi s'est révélé, surtout dans la scène finale, acteur et chanteur très remarquable. Aussi le public l'a-t-il associé à Mme Gay dans les ovations enthousiastes qui après chaque acte saluèrent les artistes. Ce fut là une représentation inoubliable que M. Carré, nous n'en doutons pas, voudra renouveler sans tarder.

R. C.

LA SAISON DES CONCERTS COLONNE.

Souvenirs et vœux.

La saison qui vient de s'achever sur le concert du Vendredi Saint, pour avoir été moins terne que la saison précédente, n'aura pas brillé d'un bien vif éclat. Subventionnée par l'Etat, assurée d'une salle immense permettant de superbes recettes, ayant un cadre de chœurs entraînés et excellents parmi tant de médiocres, jouissant enfin de la faveur populaire, l'Association artistique des Concerts Colonne est loin de donner tout ce qu'elle pourrait donner. Légalement elle n'a pas rempli les conditions imposées par son cahier des charges en échange de sa subvention de 25.000 fr. Les trois heures de musique française nouvelle ont été remplies par une courte et insignifiante ballade pour harpe et flûte de M. **Perilhou**, un

fragment symphonique *dans la Cathédrale*, de M. **Max d'Ollonne**, la *Lamentation de Job*, de M. **Rabaud**, et *le Jour d'été à la Montagne*, de M. **V. d'Indy**. Il faut d'ailleurs mettre en dehors de cause ce dernier ouvrage, car l'obligation faite à M. Colonne a pour but de mettre en relief des jeunes, et M. d'Indy n'eut sans doute nul besoin d'invoquer pareille cause pour faire jouer son œuvre. La jeune musique française fut donc représentée par cinquante minutes d'œuvres d'auteurs déjà jouées et de plus fort banales. Il n'est pas dans mon rôle d'examiner dans quelles conditions M. Chevillard a rempli la même obligation, mais de prime-abord il me semble qu'il y mit plus de compréhension et de bonne foi. D'ailleurs, même en estimant que M. **Enesco** écrit de la musique française, nous serions à peine à la moitié du terme prévu. En bonne justice, tout manquement à une convention libre ment acceptée implique une sanction. Que M. Colonne soit tranquille, Messieurs les Inspecteurs des Beaux-Arts ne viendront pas l'empêcher de toucher l'intégralité d'une subvention qu'il n'a pas méritée.

Sous un autre point de vue, cette saison fut également peu intéressante. Un interminable festival Beethoven nous valut huit séances, où des programmes hybrides, sans unité artistique, permirent à M. Colonne de nous repasser son stock d'ouvertures (*Roi d'Ys*, *Flûte enchantée*, *Carnaval romain*, *Benvenuto Cellini*) et de concertos fomenteurs de sifflets. Ce n'est point ainsi qu'on fête un maître comme celui de Bonn. Il eût été bien préférable, c'est d'ailleurs ce que fit M. Chevillard, de distraire quatre ou cinq concerts où on eût exécuté avec recueillement une sélection d'œuvres préparées avec soin et destinées à un autre usage que celui d'attirer la foule que fascine le nom de Beethoven. Puis vint en deux séances un festival Mozart fait de bribes d'œuvres composites où le quintette de *Cosi fan Tutti* voisinait avec le concerto pour deux pianos (comme si un seul ne suffisait pas amplement), ou le concerto pour flûte et harpe avec un air insignifiant du *Roi Pasteur*. Triste hommage !

L'exécution de la symphonie de M. **Enesco** vint apporter un peu de relief à une saison qui s'annonçait comme déplorable. Par la vigueur et la solide mise en œuvre d'idées purement musicales, aussi bien que par sa belle technique, cette œuvre s'affirme comme le prélude d'œuvres futures qui feront honneur à la musique moderne et dont la nôtre pourra revendiquer une partie, puisque c'est chez nous que M. Enesco vint puiser une partie de sa science. Le poème de Baudelaire, mis en musique par M. Guy Ropartz, passa presque inaperçu, et nous retombâmes dans une série de concerts fades et sans intérêt, dont je vous ai donné le compte rendu. Seule à la fin de la saison, la *Sinfonia Domestica*, de M. **Strauss**, vint apporter à notre légitime curiosité un aliment de choix. Certes, sans y voir le chef-d'œuvre que d'aucuns y semblent trouver, j'ai plaisir à constater que cette œuvre à la technique prodigieuse nous fut donnée par deux fois. Une telle audition s'imposait, et M. Colonne trouve gloire, honneur et profit à avoir mené à bien cette tâche dont la difficulté était en somme assez grande.

Après avoir examiné ce que fut cette saison, il serait intéressant de voir ce qu'elle eût pu être. Tout d'abord, s'il était jugé nécessaire de faire un festival Beethoven, employer la méthode Weingartner-Chevillard. Mais après ce festival, laisser à M. R. Hahn, assisté d'illustres dames, le soin de glorifier Mozart. Le « divin jeune homme », cher à M. Bellaigue, se fût fort bien passé de l'hommage qu'on lui a rendu et qui l'a plus desservi qu'il n'a contribué à exalter sa gloire.

Passé ces exhumations ou glorifications, il est convenu, il conviendrait d'ailleurs pour la saison prochaine, de tracer un plan de concerts logique et comportant un but. La symphonie doit constituer la base de concerts

symphoniques, et à part Mozart, Beethoven, Brahms et Berlioz, M. Colonne n'a guère semblé connaître que MM. Saint-Saëns, Enesco et Strauss.

L'école moderne compte pourtant des œuvres comme les symphonies de Franck, Fauré, Dukas, Pierné, d'Indy, Chausson, Savard, Lazzari, Magnard, Labey, Lalo en France, Balakirew, Rachmaninoff, Mahler, Reger, Smetana à l'étranger, qui illustrent le genre le plus musical qui soit. A une époque où notre goût musical tente quelques timides essais de marche vers un idéal plus beau, plus noble, plus dégagé des contingences antimusicales, où l'on incite les jeunes musiciens à écrire des œuvres de musique pure, négliger de leur montrer ce que leurs maîtres ont écrit dans ce genre, c'est les décourager doublement en ne leur donnant pas de modèle et en leur faisant voir quel triste sort les attend s'ils s'engagent dans une voie où le succès et même le contact avec l'auditeur doit leur faire totalement défaut. Il ne s'agit plus là de donner chaque année trois heures de musique française moderne, il s'agit de donner à la plus noble essence de l'art musical les moyens de se développer. Une symphonie moderne représente l'effort matériel de près d'une année, la réalisation d'un rêve artistique aussi noble que pur, la mise en œuvre de toutes les ressources d'un art dont l'étude est longue et coûteuse. Il convient donc de protéger la symphonie, et puisque M. Colonne n'a pas assez le sentiment de l'art pour le faire de son propre mouvement, je demanderais que l'on imposât à chacune de nos associations de concerts l'obligation de jouer chaque année une symphonie moderne d'un musicien français. On accorde des primes à l'élevage de baudets ou de verrats extraordinairement prolifiques, on donne huit cent mille francs à M. Gaillard pour nous révéler l'*Ariadne* de M. Massenet : on peut dépenser beaucoup moins pour faciliter la production de symphonies. Le poème symphonique n'exige pas les mêmes encouragements officiels, et dans les trois heures de musique moderne il règne en maître. Genre discutable, il sera moins traité le jour où des symphonies pourront se faire jouer. D'ailleurs, M. Colonne en a fort peu joué : le *Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, le *Jour d'été à la Montagne*, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et les *Impressions d'Italie*, œuvres presque toutes classées et justement applaudies, représentèrent amplement un genre qui a conquis la faveur du public. Par comparaison avec la saison précédente, nous constatons que les œuvres avec soli et chœurs furent presque totalement négligées. Exception faite de l'exquis *Requiem* de **Fauré**, et de la *Damnation de Faust* qui est, ainsi que la IXe Symphonie, un des soutiens de son répertoire, M. Colonne s'est abstenu de donner des spécimens d'un genre qui a produit des chefs-d'œuvre tels que la *Cantate pour tous les temps*, *Psyché*, *Rédemption* ou la *Vie du Poète*. Il serait cependant intéressant d'entendre le *Chant de la Cloche* ou une des symphonies avec chœurs de M. Mahler. Nous arrivons à des œuvres que le public acclame et qu'il importe cependant d'éliminer petit à petit de nos programmes. Les plus regrettables sont d'abord les concertos. Sans vouloir ouvrir à nouveau une vieille querelle, j'estime qu'à part quelques œuvres classées et classiques, le concerto, en tant que concerto, est un genre fini : ce ne sont point ceux de Brahms, Max Bruch, Widor ou Saint-Saëns qui me convaincront du contraire. Beethoven lui-même a perpétré, sous les espèces d'un *concerto en sol* pour piano, le plus beau générateur d'ennui qu'on puisse rêver, et en limitant à la demi-douzaine le nombre de ces œuvres à vigoureux effet sur les recettes ce serait plus que suffisant. A côté du concerto, il faudrait proscrire les fragments d'œuvres dramatiques connues et même archi-connues. Cette mode est née à l'époque où l'Opéra se refusant, avec l'obstination qu'il apporte à reculer devant les besognes d'art, à monter les œuvres de Wagner, le seul moyen de les faire connaître et admirer au public était de les jouer

au concert. C'était alors une entreprise très artistique, où, même en évitant ainsi les frais de mise en scène et de chœurs, l'aléa en jeu était bien plus considérable que celui que risquent nos modernes chefs d'orchestre lorsqu'ils montent un court poème symphonique. Il n'y a pas tous les dix ans un Wagner à révéler ; mais dans la production dramatique étrangère que connaissons-nous ? Les pires œuvres italiennes. *Bohème* et *Paillasses* se sont installés chez nous sans conteste ; *Cavalleria*, *Fedora*, *Tosca* et autres ordures en *a* s'y étalent, provoquent des haussements d'épaules et font naître de nouveaux types de plus en plus hybrides. Cependant il existe une école lyrique russe dont nous ne connaissons que d'informes fragments, une école tchèque dont M. Ritter disait ici même la richesse et la force, que nous ignorons, enfin une école allemande et une école espagnole au sujet desquelles nous sommes dans la même ignorance. Des directeurs de théâtre ne peuvent pour une œuvre inconnue faire des dépenses élevées, le rôle des grands concerts est de faire entendre au public des fragments bien choisis d'œuvres telles que *Sadko* de Korsakoff, *Boris Godounoff* de Moussorgsky, *Bouddha* de Max Vogrich ou *les Pyrénées* de Felipe Pedrell. Rien ne prouve qu'elles obtiennent le succès qu'obtinrent les œuvres de Wagner, mais au moins l'effort sera plus noble et plus méritoire que celui qui consiste à prier Mme Litvinne à chanter le finale de la *Götterdämmerung* ou M. Burgstaller le récit du Graal.

M. Adolphe Jullien prétendit à ce propos dans *les Débats* que, puisque les salades russes wagnériennes attiraient un public nombreux, il n'y avait qu'à s'en féliciter et à continuer. Ce n'était point l'avis de M. Pierre Lalo, ce ne sera pas celui de tous ceux qui jugent que les concerts doivent apporter au public un choix d'œuvres nouvelles capables de donner à son intelligence des horizons nouveaux et des joies esthétiques nouvelles, et de provoquer un rajeunissement de notre répertoire lyrique.

Pour notre école française même, qui peut à peine voir créer cinq ou six opéras par année sur quelques scènes où l'auteur court quelques chances d'être joué convenablement, il y aurait aussi une aide efficace à apporter. En attendant que l'Etat subventionne de façon suffisante les scènes de province qui, comme Lyon, montent chaque année une ou deux pièces non encore jouées en France, nos grands concerts devraient provoquer et éclairer les directeurs désireux de tenter un effort artistique dans cette voie.

Espérons que l'année prochaine nous apportera de telles félicités et souhaitons de ne pas être obligés de subir, le dimanche 14 octobre, la *Symphonie fantastique*, aggravée de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et du concerto en *ut mineur* de Saint-Saëns ! C'est là le bonheur que je nous souhaite. Saint Edouard, exaucez-nous !

CH. CHAMBELLAN.

CONCERTS

Société Nationale. — E. Ysaye et R. Pugno. — Le *Maestro piano*.

Le concert du 26 avril, réservé aux œuvres d'orchestre, fut des plus remarquables, cette année comme les précédentes, et cela se conçoit de reste, les difficultés de l'écriture symphonique ayant naturellement pour effet d'écarter les talents mal mûrs ou les simples amateurs, professionnels de l'ignorance ; nous n'eûmes ce soir-là nuls *Chants de la Jungle*, mais des

œuvres toutes écrites de main de musicien. « Ces jeunes gens savent tous orchestrer aujourd'hui. C'est la faillite de la critique », proclamait, en sortant de là, un de mes plus grincheux confrères. Il y a du vrai dans cette parole amère, mais le mal n'est cependant pas si grave qu'on pourrait croire. Je n'étonnerai pas M. **de Crèvecœur** en lui apprenant que sa petite cantate, la *Fée des Ondes*, est un essai malheureux : d'agréables mélodies s'enlisent dans une orchestration goudronneuse, où l'on ne peut saisir ni rythme ni couleur. M. **Pierre Kunc** pèche, au contraire, par un excès d'emphase tragique, et développe en vain des pompes pseudo-wagnériennes autour de vers de Camille Mauclair, illustrés déjà, avec une conviction ardente, par Ernest Bloch (1) :

Mais le Jésus du carrefour
Agonise avec plus d'amour,
Et la nuit, dans le ciel tremblant,
Il les regarde infiniment.

La *Pénombre* de **Claude Guillon** et la *Sarabande* de **Mel Bonis** sont des œuvres sincères, correctement écrites, mais où la personnalité fait quelque peu défaut. M. **Louis Aubert**, dans ses *Rimes tendres*, se montre fort habile, mais cette habileté-là dégénère bien vite en affectation ; et d'ailleurs les prétentieuses platitudes d'Armand Silvestre ne pouvaient guère inspirer mieux. J'arrive aux œuvres qui m'ont paru contenir mieux que des promesses et plus que de l'habileté.

La suite d'orchestre de **Jean Poueigh**, intitulée *Funn* (d'après G. d'Esparbès), est charmante de verve et de fraîcheur. Quelques lourdeurs encore, de-ci de-là, dans l'orchestre, un motif du sommeil, par exemple, que je rêvais plus vaporeux ; mais la vague mélancolie de l'aube est peinte avec beaucoup de poésie ; puis la gaieté des jeunes filles, et surtout, dans la troisième partie, l'appel des grives et le vol joyeux des petites fées vigneronnes, m'ont révélé des qualités très précieuses de rythme et d'éclat : il me semble que cette suite d'orchestre pourrait faire un fort joli et savoureux ballet, digne de remplacer avec avantage la *Ronde des Saisons*.

Le *Scherzo* de la *Symphonie* en *ré* d'**Eugène Lacroix** a beaucoup de rythme aussi ; les idées en sont solides et bien venues, l'orchestration est nourrie, et le dédain de certaines affectations modernes n'est pas pour medéplaire, tant s'en faut. Une nature profondément musicale s'exprime en cette page, et je regrette le mauvais sort qui ne nous fait entendre que rarement, et par fragments, l'œuvre d'un compositeur qui est certainement parmi les meilleurs de notre temps.

Quant au *Noël des jouets*, de **Maurice Ravel**, c'est un menu chef-d'œuvre d'ironie attendrie et de volontaire enfantillage. Sur les exquises paroles que nous publions ici même, la musique se joue délicatement, imitant tour à tour le tambour des lapins, les yeux grands ouverts de Vierge Marie, l'aboiement du chien sombre Belzébuth, et le chant des anges incassables et symétriques, sans se départir jamais d'une douce et très mélodique émotion. Cette chambre d'enfants n'est pas celle de Moussorgsky : point de vieille nourrice raconteuse de légendes et attentive à la prière du soir, pas de taches d'encre, ni de jouets cassés, ni de chute du cheval de bois, ni de larmes, ni de terreurs, ni de cris, ni d'embrassements fous : tout est propret, bien tenu, bien sage ; les moutons ont toutes leurs pattes, et l'Enfant de sucre peint reste intact. Mais il y a dans l'exacte et précoce ordonnance de cette vie enfantine quelque chose de plus attendrissant peut-être que dans les tumultes dont s'égaie la chambre des enfants russes :

(1) Voir le *Mercure musical* du 15 avril 1906.

tant de rêves sont emprisonnés ici, qui n'osent, par crainte de désobéir, prendre leur essor ! Et puis je n'ai pas besoin de dire que la musique est par elle-même un charme et presque une merveille d'ingéniosité raffinée ; ce qui nous met bien loin de Moussorgsky, si peu maître de son art et de son originalité même.

Fort jolis encore, les *Poèmes* de M. **Inghelbrecht** sur des vers de Jacques Mornand ; mais ici l'orchestre prend le pas, décidément, sur le chant, et nous peint en couleurs délicates les ténèbres pleines de rêve, ou le brouillard où passent des voix ; la troisième pièce (*Convalescence*), moins pittoresque, a aussi moins bien inspiré l'auteur, qui me semble un poète de la vision plus que du sentiment. Le *Paysage d'hiver*, de **Henri Mulet**, est d'une inspiration et d'une écriture distinguées ; l'intérêt languit un peu vers le milieu. Et enfin les *Musiques en plein air* de **Florent Schmitt** ont une force que justifie leur destination, mais des titres dont je ne perçois pas toujours la justesse : cette *Danse désuète* m'a paru manquer du charme fané auquel je m'attendais, et ce *Scintillement* était un peu bien éclatant, ce me semble. La *Procession dans la Montagne* est une page fort bien écrite, et la *Marche burlesque* a de la vigueur et du caractère. Je ne suis pas sûr que M. Florent Schmitt, qui est un musicien bien doué, ne dénature pas de temps à autre, à force de recherche, son inspiration.

L'orchestre a été dirigé avec beaucoup de soin et de précision par MM. **Labey** et Inghelbrecht, et Mme **Bathori** a détaillé en musicienne accomplie le *Noël des jouets*.

***

A leur troisième séance, les grands artistes **E. Ysaye** et **R. Pugno** nous ont donné la *Sonate* en *la* mineur de Schumann, sentimentale et douce, poétique et domestique à la fois, puis la *Sonate* de Lekeu, touchante en sa naïveté juvénile ; et dans l'une et l'autre œuvre, le violoniste fut admirable d'émotion généreuse et forte ; le pianiste ménageait ses forces. On comprit pourquoi lorsqu'on le vit s'asseoir auprès de M. **Gabriel Fauré**, afin de lui tourner les pages de son *Quintette*, joué en première audition par l'auteur et MM. Ysaye, Deru, Denayer et Salmon. Ce *Quintette* est une œuvre fort distinguée, d'une exquise pureté de lignes, et dont la sonorité reste toujours lumineuse et claire : c'est une grâce harmonieuse, une tendresse discrète, une sérénité souriante, évocatrice de visions antiques un peu effacées et pâlies par l'éloignement du temps et la sévérité du goût. J'ai surtout goûté l'*adagio* élégiaque, et le *finale* si joliment bâti sur un motif unique, qui sert de support à des mélodies changeantes, à la mode de l'ancienne *canzone*. Et tout cela est d'un art aussi sobre que raffiné, et d'une inspiration délicate et soutenue, dont jamais le charme ne se dément.

C'est Raoul Pugno encore que j'entendais à la salle Berlioz, le 27 avril, dans une *Polonaise* de Chopin jouée avec ces brusques élans, et ce mélange de fougue et de nonchalance qui fait de lui le plus séduisant et le plus décevant des artistes. On croyait voir, sur le clavier, la course des mains agiles et grassouillettes, et le demi-sourire caché sous la barbe fluviale. Mais tout cela sortait d'un ingénieux appareil, que M. C. Saint-Saëns a qualifié de miraculeux, et qui enregistre et reproduit le jeu d'un pianiste avec toutes ses nuances d'expression et de rythme. Nous espérons avoir occasion de parler bientôt avec plus de détails du *Maestro-piano*, construit par M. Mustel. L'invention, par elle-même, est fort intéressante, et les résultats sont extraordinaires.

LOUIS LALOY.

Concert avec orchestre, donné par Mlle Geneviève Dehelly (lundi 30 avril 1906.)

Salle Erard, dans ce décor de théâtre antique, bien imposant pour un seul acteur, où nous avons applaudi récemment, après l'inégale maestria de Sauer, les progrès loyaux de la jeunesse représentée par M. Jacques Pintel et Mlle Florica Solacoglu, notre respectueuse sympathie ne se fait point prier pour battre des mains à chaque numéro du superbe programme de Mlle Geneviève Dehelly.

L'an dernier déjà, nous écrivions à pareille époque :

« Une magnifique soirée d'art, telle est la meilleure définition du concert donné par la jeune lauréate des concours de 1903, qui s'est mise d'emblée au premier rang de nos meilleures interprètes. Geneviève Dehelly fait honneur au Conservatoire, et surtout au robuste enseignement de son vieux maître Delaborde ; elle n'avait pas dix-huit ans à l'heure de son prix, et moins de deux ans après, la voici consacrée : elle brille dorénavant d'une lumière stellaire très personnelle en cette pléiade pianistique qui s'enorgueillit de l'atticisme incomparable de Mme Clotilde Kleeberg, de la fermeté classique de Mlle Marguerite Long, de la moderne énergie de Mlle Marthe Dron, et qui comptait, plus récemment encore, au début de ce nouveau siècle, les belles promesses de Mlles Marguerite Debrie, Eva Boutarel, Marthe Leman, Colette Schultz, — ajoutons aujourd'hui Lucie Caffaret, sans oublier Germaine Arnaud, ni les sœurs Lamy, ni Norah Drewett, moins favorisées par le dieu des pianistes, mais dont la jeune ambition n'a qu'à se tempérer un peu pour très bien faire... Parmi tant de petites mains, l'élégante vigueur de Geneviève Dehelly s'imposa d'abord ; sa virtuosité lui fait une place exceptionnelle ; et son nom sera glorieux bientôt... »

La réalité fut plus prompte encore. Et, dès cet hiver, la jeune fille « nommée la première » aux concours de 1903 se distinguait dans notre ciel brumeux comme une étoile de première grandeur. Les auditeurs les plus froidement aristocratiques de la France, les Bordelais autant que les Nancéiens, se laissaient conquérir par la sûreté prime-sautière d'un jeu plus que brillant.

Notre confrère de Nancy notait dans le *Mercure musical* du 15 mars 1906, après une séduisante exécution du concerto en *ut* mineur de Beethoven : « Mlle Dehelly a le toucher fin, sûr et délicat ; son *louré* est ravissant de grâce féminine ; elle doit jouer merveilleusement le Rameau, le Dacquin, le Couperin, voire même le Mozart... Elle n'a ni l'âme ni le poignet *beethovénien*. Et l'Erard sur lequel elle se fit entendre n'était lui-même rien moins que *beethovénien*... »

C'est par ce noble et chantant concerto en *ut* mineur no 3 (*op.* 37, 1800) que s'ouvrait le concert avec orchestre du lundi soir 30 avril ; et les auditeurs parisiens de la salle Erard, que n'avait point rebutés la plus diluvienne des pluies de saison, se montrèrent moins renchéris que les auditeurs lorrains du IVe concert classique de la salle Poirel ; ou plutôt, n'en déplaise à notre musical confrère M. René d'Avril, l'interprète se montra, tout en restant très virtuose, beaucoup plus *beethovénienne* ce soir-là, sans l'être encore absolument, mais Raoul Pugno lui-même est-il essentiellement beethovénien ? Son âme est trop parnassienne et ses doigts sont trop exquis ; le concerto de Schumann, et surtout le concerto de Grieg, calqué sur celui de Schumann, font beaucoup mieux son affaire. Et la grâce féminine de Mlle Dehelly peut s'élever fort au delà des mignardises anciennes du bon Couperin puisqu'elle triomphe dans le romantisme passionné du concerto en *mi* bémol majeur de Franz Liszt !

Romantique ! Son jeu l'est excellemment, dans le beau sens du mot,

comme sa personne. Dès qu'elle paraît, grande et blonde, avec un pli Watteau qui met du rose fastueux dans les demi-teintes pailletées de sa toilette, on dirait l'une des trois sultanes de Favart en un décor solennel du XVIIIe siècle ; et sa grâce Louis XV allume une laiteuse blancheur parmi les noirs habits de l'orchestre Chevillard massés sur l'estrade aux rideaux de pourpre ; le vieux Franz Liszt, qui fut poète sans que le papier soit réglé, décrirait, dans une page digne de feu Théophile Gautier, le tendre éclat de cette jeunesse artiste ; mais si *féminin* lui-même en son italianisme, le vieux Franz Liszt n'existe plus que ressuscité sous les doigts plastiques de la virtuose de vingt ans...

Il sonne autrement que Beethoven, le vieux Franz Liszt ; n'en concluez point, mes chers lecteurs, qu'il nous paraît supérieur à Beethoven, au Beethoven juvénile, encore mozartien, mais déjà si noblement et fougueusement personnel, de ce concerto mineur de 1800, où le lion amoureux secoue déjà sa crinière... Le lion fait patte de velours en empruntant les doigts harmonieux de Mlle Dehelly ; et ce velours est de la qualité même dont Saint-Saëns demandait spirituellement l'adresse à Planté... Le motif emprunté par Beethoven à son grand air classique : *Ah ! perfido*, passe si tendre ; et ce second thème du premier temps est très beethovénien, quoique moins altier que les fières affirmations qui l'entourent. Le largo chante mélancoliquement, *con sordini* ; mélancolie très mozartienne encore, où Mlle Dehelly ne fait point mentir notre confrère nancéien ! Le rondo final fut exquis comme il doit l'être. Inspirée par cette délicatesse qui s'appelle reconnaissance, Mlle Dehelly n'a point reculé devant les romantiques difficultés de la cadence d'Alkan, ce Berlioz du piano (1813-1888), dont le *Festin d'Esope* avait décidé de son triomphe au concours et dont la mémoire, trop dédaignée maintenant, reste chère à son maître. Et, depuis l'an dernier, chez la virtuose, il y a progrès de l'élégance dans l'éclat : témoin la souple interprétation diamantée du fameux *Impromptu*, varié de Schubert, et de sa *Militär-Marsch*, de l'ingénieux Thème, également varié, de Camille Chevillard. Enfin, c'est avec Liszt que Mlle Dehelly détruit toutes les objections que pourrait susciter le premier *allegro con brio* du concerto de Beethoven ; et cette soirée pluvieuse s'achève en feu d'artifice.

Il est temps d'associer au triomphe de cette jeune fée du piano l'incomparable orchestre parisien dirigé par Camille Chevillard, ce Risler de l'orchestre, dont la haute probité, par ce temps d'arrivisme, n'a d'autre défaut que sa discrétion : sous son geste impérieux de musicien sans rival, le *tempo* reste imperturbable, la phalange réduite dessine largement la pensée des maîtres, le quatuor enveloppe ou découvre à souhait le jeu de la virtuose ; les timbales de Larruel sonnent discrètement, mais superbement. Quelle joie pour une jeune artiste de s'appuyer, pour ainsi dire, au bras loyal et fort d'un tel musicien !

Ce programme, au demeurant bien choisi, nous permettait de fêter en même temps deux consciences artistiques : il y eut un bel instant d'identité complète, alors que l'orchestre de Camille Chevillard interpréta comme seul il sait le faire la poétique *Suite norwégienne* d'Arthur Coquard, et principalement sa plus belle page, *Au cap Nord*, — un lent crescendo mystérieux dont l'obscure clarté retombe aux sons harmoniques des premiers violons après s'être teinté d'un cor lumineux sous l'étrange lame de fond des basses...

Ici, la mélancolie du paysage évoqué répond à la pensée grave de son poète-musicien. L'avenir y lira la maîtresse page de l'auteur éminemment sincère de *Joies et Douleurs*, un gluckiste, qui met la même conviction d'artiste dans son écriture que dans sa parole. Arthur Coquard et Camille Chevillard sont nés pour s'entendre : ils sont loyaux.

Remercions donc Mlle Geneviève Dehelly de son programme autant que de sa jeune maîtrise. Et souhaitons que toutes les *virtuoses* lui ressemblent !

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Nous parlerons bientôt de la Sonate, à propos des trois artistiques séances données à la salle Æolian les vendredis 4, 11 et 18 mai par Mlle Dron et M. Parent, protagonistes de l'art avancé. Consacrée à trois grandes sonates contemporaines, la première séance du 4 mai ne fut qu'une longue ovation de gratitude envers les deux interprètes, en très belle verve. Entre le style passionné de Magnard et la poésie posthume de Lekeu, la sonate de Vincent d'Indy parut, comme son interprétation, magistrale.

A la même heure, chez Pleyel, Mlle Antoinette Lamy se couvrait de jeune gloire en faisant revivre avec brio les 24 préludes de Chopin.

Et si Weingartner s'éloigne, Risler nous revient. Semaine musicale bien remplie !

R. B.

Schola Cantorum.

Le 6e et dernier concert mensuel de la *Schola Cantorum* comportait l'histoire de la cantate. Partant de **Schütz** en passant par **Schumann**, on nous mène jusqu'à **Gabriel Fauré.**

Le règne des chiens de faïence semble d'ailleurs terminé entre la rue Saint-Jacques et le faubourg Poissonnière. M. Fauré invite M. Bordes aux dernières répétitions de l'*Actus tragicus* qui fut donné à l'exercice des élèves. Mme Legrand-Philip chante le *Requiem* de Mozart à la Société des concerts, et lui-même vient présider le dernier concert et applaudir son œuvre. Peut-être verrons-nous, au mois de juin, M. d'Indy chargé d'écrire la leçon d'harmonie sur laquelle s'escrimeront les élèves de MM. Lavignac et Pessard. Tandis que M. Fauré rendra le même service aux élèves de MM. Saint-Réquier et Philip.

Le programme du 4 mai fut d'ailleurs très intéressant à tous les points de vue. Trois cantates classiques de Schütz, Carissimi et Charpentier, pour voix seules, furent excellemment chantées par Mlles Pironnay et Feuillertrade et MM. Gibelin et Moughounian. Ce dernier, bien connu déjà de nos lecteurs, chante avec une justesse d'expression et une sûreté de voix qui devaient, depuis longtemps déjà, le désigner pour les concerts de la Schola.

La période moderne commençait à Schumann dont l'*Adventlied*, avec ses chœurs dignes de Meyerbeer, pâlit singulièrement à côté du pur chef-d'œuvre qu'est l'*Hymne védique* de **Chausson**. La noblesse de lignes s'allie avec un rare bonheur à la poésie de Leconte de Lisle, les harmonies sonores et raffinées sont les dignes traductrices du verbe splendide du poète, et l'influence de Franck, tempérée de celle de Wagner, n'y exclut nullement une belle personnalité. Mlle d'Otto y fit merveille, ainsi que M. de Rance, un de nos futurs chefs d'orchestre, qui se révéla comme le premier timbalier qu'ait jamais eu la Schola.

La *Naissance de Vénus*, qui finissait le concert, est caractéristique du talent de **G. Fauré**. Celui-ci eût pu, comme tant d'autres, entasser des opéras hybrides et monstrueux. Il préfère écrire des œuvres délicates de courte durée, aux sentiments intimes, parfois factices, mais toujours distingués. Son écriture a le même caractère que ses idées. Toujours correcte, sans à-coup, sans violences inutiles, si elle ne s'élève jamais jusqu'au lyrisme frénétique, un léger frémissement y court perpétuellement à fleur de peau. Jusqu'à la dernière mesure, cette musique vit et aime. Son auteur s'y est

livré avec un abandon mêlé d'un scepticisme que lui cause la crainte du grotesque ; de là ce sourire perpétuel, ces envolées calmes et cette élégance impeccable. Comme l'écrivait fort justement notre sympathique directeur, dans les *Tablettes de la Schola* : c'est la « distinction de la volupté »; je ne puis que souscrire avec empressement à une si heureuse et si distinguée formule.

Le maître, entouré d'un essaim de jolies personnes, se montra enchanté de l'exécution de son œuvre, félicita M. **Labey** et fut respectueusement salué par tous les élèves de l' « arnarchique» boîte de la rue Saint-Jacques. Les temps sont changés, Théodore n'est plus et la musique ne pourra qu'y gagner.

CH. CHAMBELLAN.

Société moderne des Instruments à vent.

Il faut savoir gré à la *Société moderne des instruments à vent* de corser l'intérêt de ses programmes en y inscrivant chaque soir une œuvre inédite composée à son intention par des compositeurs de mérites divers mais incontestables. C'est ainsi que nous avons entendu avec grand plaisir, le 10 avril, à la salle des Agriculteurs, un *Divertissement* pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano, de M. **Albert Roussel**, une des natures musicales à mon sens les mieux douées et les plus raffinées de sa génération. On y retrouve, heureusement alternés, cette joyeuse animation rythmique et ce charme si poétiquement évocateur qui distinguaient déjà l'auteur des délicates *Mélodies* sur des poèmes d'Henri de Régnier et de l'intense *Trio* en *mi* bémol, joints à de savoureux effets de sonorité et de couleur, que fit valoir à souhait la scrupuleuse cohésion du groupe instrumental formé par MM. Fleury, Gaudard, Guyot, Flament, Capdevielle, Eug. Wagner. Et il serait injuste de ne pas signaler au moins la fidélité avec quoi furent aussi rendus, ce soir-là, le *Bal de Béatrice d'Este*, de M. Raynaldo Hahn, agréablement écrit mais empreint d'une fâcheuse fadeur, et le *Quintette* de Verhey, dont les développements prévus et l'exemplaire sagesse n'auraient rien perdu, je vous assure, à céder par exemple la place à l'éloquence passionnée et au prodigieux mouvement d'une des œuvres les moins connues et les plus accomplies qu'ait produites l'école moderne en ce genre spécial : le *Quintette* de M. Albéric Magnard.

G. S.

LES LIVRES.

Albert Soubies. — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut.* Deuxième série, 1816-1852. Paris, Flammarion, 1906, gr. in-8 de 319 p., avec un tableau synoptique in-fol.

Les « gens du monde » dociles à la fascination de l'Institut apprécieront ce beau volume, comme ils ont fait du précédent, et s'y informeront agréablement des « immortels » dont on se souvient encore et de ceux dont on ne parle « jamais plus ». Dans le groupe des musiciens ils verront passer, en un nuage lointain d'apothéose, dont les fumées sentent tout ensemble et l'encens et le moisi, les figures majestueuses ou sévères de Lesueur, de Spontini, de Cherubini, et les ombres falotes de Catel, de Carafa et de Berton ; puis, la silhouette changeante de Paer, ce courtisan émérite, qui prenait Napoléon par des platitudes et Louis-Philippe par des bouffon-

neries, et celle, plus épaisse, de ce brave homme d'Onslow, qui « faisait le quatuor » à la douzaine, sans rien comprendre à ceux de Beethoven ; et encore Auber, Adam, Boïeldieu ; et Halévy, sur la tombe duquel Ambroise Thomas déchargea le dernier pavé, en l'appelant « génie » ; et Ambroise Thomas lui-même... ; et tous ces noms de musiciens se réunissent et se classent ingénieusement, à la fin, auprès de ceux des peintres, sculpteurs, architectes, et autres, en un tableau synoptique, fort intéressant à considérer.

M. Brenet.

COURRIER DE BORDEAUX.

Concerts.

Nous avons eu récemment deux concerts fort intéressants : la séance de musique de chambre donnée par le Quatuor Zimmer de Bruxelles et la séance consacrée à Beethoven par MM. Ed. Risler et André Hekking.

Le Quatuor **Zimmer** est composé d'artistes d'une haute probité, et même trop dédaigneux de la réclame pour obtenir le succès qu'ils méritent. L'exécution du quatuor en *ut* majeur de Mozart fut délicieuse. Jamais je n'ai mieux goûté cette effusion candide et perpétuelle qu'est la musique du plus pur des musiciens. L'admirable quatuor en *ré* majeur de Franck fut joué avec l'ardeur intime et la religiosité profonde qui convenaient. Enfin le quatuor en *fa* majeur de Beethoven fut traduit avec une précision peut-être un peu froide mais fort appréciable quand même. Mme Albert Zimmer, d'une voix nette, et vierge des roueries qu'enseigne le théâtre, chanta un air de Hændel, un cantique de Bach, et trois des plus beaux lieds de Gabriel Fauré : *les Berceaux*, *Larmes*, *Aurore*.

M. **Risler** est redoutable. Il s'est constitué un royaume, qui a nom Beethoven. Et dans ce royaume il est maître absolu, il fait ce qu'il veut. Mais, comme il a beaucoup de goût, il dédaigne les habiletés, les fignolages, les surprises qu'emploient d'autres interprètes pour affirmer leur originalité aux dépens de l'auteur. A vrai dire, M. Risler n'interprète pas Beethoven, il le recrée, il le recommence. C'est qu'on pourrait dire — si l'éloge ne risquait de paraître démesuré — que le pianiste Risler ressemble au musicien Beethoven. Il a la même profondeur passionnée s'atténuant par instants en d'exquises délicatesses. Il a les mêmes amples exclamations succédant aux mêmes ravissants babillages. En l'entendant, on croit ouïr encore la grande voix de Beethoven se jouer, se plaindre et s'exalter tour à tour.

Ce n'est pas un des moindres mérites de M. Risler qu'il sache, quand il s'adjoint un collaborateur, ne pas exagérer l'importance de sa partie et ne pas attirer sur lui toute l'attention. En exécutant avec M. André Hekking — dont le son généreux est pourtant d'une chaleur un peu conventionnelle et uniforme — les sonates en *sol* mineur, *ut* majeur, *ré* majeur et *fa* majeur, il fit preuve une fois de plus d'un grand tact, qui n'excluait pas la puissance. Et comme il ne voulait pas briller sans cesse, il brillait d'autant plus vivement, quand le texte lui en donnait la légitime occasion. L'exécution de la sonate en *la* majeur (op. 69) fut surtout incomparable. Le succès a été grand.

Jacques Rivière.

COURRIER DE BRUXELLES

Sixième Concert Ysaye, 22 avril 1906.

La *Symphonie en fa majeur* de **M. Théo Ysaye**, œuvre de grave et sévère tenue, rappelle la manière de Brahms, influencée par Richard Strauss. M. Ysaye ne prétend point trouver dans le subtil et charmeur agencement des harmonies la raison d'être d'une création musicale ; son art évoque, à l'image du pays flamand, les durs labeurs de la glèbe, les horizons lourds, les ébats sans grâce, les nostalgies vagues, les pensers douloureusement conçus. La valeur de cette œuvre est déjà de porter l'empreinte du tempérament local, caractérisé dans la foule des travailleurs tenaces, dans des écrivains laborieux tels que Verhaeren ou Lemonnier, dans un paysage d'Hobbema ou une pochade de Teniers. Des affinités aussi légitimes ne sauraient toutefois masquer la faible originalité des thèmes, l'insuffisance timide des développements de cette symphonie.

L'orchestration en rend l'audition des plus accablantes ; les cuivres, renforcés de cinq saxhorns, dominent inlassablement, dans l'exposition même des motifs presque entièrement confiée aux cors. Les instruments à cordes participent de la lourdeur générale, surtout dans les accompagnements ; à peine paraissent-ils au premier plan que l'auteur, peu rassuré sans doute sur l'effet produit, déchaîne ses cuivres familiers. Les bois, bien effacés, abondent en sonorités désagréables.

Le thème fondamental du premier mouvement (*lent, très soutenu, animé*), présenté par les cors avec arpèges de violon à l'aigu, rappelle étrangement l'entrée de Tristan au premier acte de *Tristan et Yseult*. Dans le *scherzo*, à notre avis le meilleur passage de la Symphonie, le hautbois alterne avec un chant rêveur des violoncelles sous des trémolos de flûtes ; un lamento pour cordes avec soli de violons forme un contraste heureux avec le scherzo initial. L'*andante* n'est qu'une longue et vague mélopée dont le caractère morose impressionne péniblement. Par son orchestration riche en cuivres autant que par la vulgarité des motifs, le *finale* exalte la joie populaire ; l'auteur y dépeint une ronde de paysans, pesamment rythmée par les cors, tandis que les flûtes jettent des lueurs d'ivresse. En des harmonies quelque peu schumaniennes, un passage de cordes semble décrire la sérénité du penseur, étranger aux réjouissances qui l'entourent. Il eût suffi à M. Ysaye, pour parfaire la description musicale d'une kermesse, d'allier plus de fantaisie et de joyeuse animation à sa fougue tumultueuse. Tout compte fait, œuvre hautement estimable.

La Mort de Tintagiles, poème symphonique de **Ch.-M. Löffler**, d'après le drame de M. Mæterlinck, offre un résultat remarquable d'efforts délicatement modernistes. Certaines réminiscences de Debussy, notamment dans l'emploi des cors, n'empêchent pas ce poème, ardent et d'inspiration raffinée, de conserver une allure très personnelle. Nombreuses en particulier sont les trouvailles d'instrumentation : ensembles de bois fournis et bigarrés, fonds évocateurs de cors, bassons malicieux ; on dirait les harmonies naturelles d'une forêt aux oiseaux rares, aux lianes entremêlées. Une viole d'amour converse avec le violon ou l'alto et assure l'unité d'impression représentative du drame de Mæterlinck.

M. V. Buffin, officier de profession, compositeur par penchant, n'appartient ni aux amateurs qui font pleurer d'insignifiance béate, ni aux pédants à l'érudition indéniable, mais creuse. Sa *Suite symphonique* est le passe-temps, aucunement déplaisant, d'une personnalité distinguée. Des deux passages exécutés à ce concert, l'*andante* séduit par ses réponses des cordes finement chantantes aux bois légers et rêveurs. Le *scherzo*, de substance trop menue, nous plaît moins.

Pour la *Marche jubilaire* de M. A. Deppe, autre officier de l'armée belge, nous nous bornerons à transcrire le programme qui inspira l'auteur :

« Sonnez, cloches, sonnez à toute volée !

« Rayonnez ! souvenirs de ces journées ensoleillées de liberté que cou-
« ronne aujourd'hui l'allégresse d'un peuple et de la nature entière.

« Sonnez, cloches, sonnez à toute volée ! »

La musique, aussi vulgaire que bruyante, démontre à quoi peut aboutir le mauvais goût aggravé d'une prétendue science.

M. R. Pugno, soliste tout d'abord annoncé, fut remplacé par *M.* Backhaus, lauréat du dernier concours Rubinstein, dont c'était la première visite à Bruxelles. Peu d'exécutants, surtout chez les Allemands, s'efforcent d'atténuer dans les concertos l'importance des passages de pure virtuosité. M. Backhaus compte au nombre de ceux-là. Si parfois son interprétation du *Concerto en sol majeur* de Beethoven parut froide, il ne chercha pas du moins à forcer l'admiration. Il y réussit sans peine dans l'*andante*, tout pénétré de sentimentalisme religieux. L'exécution à la fois large et nerveuse du *Prélude et fugue* de Bach en *mi* bémol (Clavecin bien tempéré) ne mérite que des louanges ; le romantisme de Chopin dans le *Nocturne en ré bémol* et la *Ballade en la bémol* fut mis en valeur avec un charme exempt de maniérisme. Chez M. Backhaus, le virtuose n'a pas étouffé l'artiste, sa jeune renommée ne peut qu'en grandir.

M. Eugène Ysaye a dirigé l'orchestre avec son enthousiasme accoutumé. L'ardeur avec laquelle il abrite de sa popularité bien assise les essais des jeunes compositeurs concourt à faire de lui une des figures les plus nobles du monde musical.

G. P. E.

COURRIER DU HAVRE

Le *Cercle de l'art moderne,* dont nous avons récemment annoncé la fondation, consacrait, le 27 avril, une soirée à *Paul Verlaine et la musique contemporaine.*

La conférence, faite par M. **G. Jean Aubry**, secrétaire du Cercle, rencontra auprès d'un public choisi le plus chaleureux accueil.

Le conférencier y étudia sobrement et passionnément la musicalité verlainienne, le rôle joué par Verlaine dans la constitution du lied français et les divers modes de commentaires qu'en firent plusieurs des grands musiciens modernes.

Le choix des mélodies dit assez le sens et l'esprit de cette conférence : le *Clair de lune*, de Fauré, *Apaisement* et *Ecoutez la chanson bien douce*, de Ernest Chausson, *Il pleure dans mon cœur* et *Chevaux de bois* de Debussy, enfin *Green,* du jeune compositeur André Caplet, qui a rempli supérieurement le rôle délicat d'accompagnateur pour ces six mélodies.

Mlle **Hélène M. Luquiens**, que nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'entendre récemment à la Société Nationale, — aux concerts Berlioz, — au salon de la Nationale, interpréta ces lieds avec une intelligence et un sentiment profonds de l'âme verlairienne et de la pensée musicale des maîtres modernes ; elle en exprima d'une voix flexible, pénétrante et douce les nuances délicates et les discrètes intentions.

E. J.

COURRIER DE LYON

M. Léon Vallas a dit dans la *Revue musicale de Lyon* tout le bien qu'il fallait penser de la *Symphonie* de G. M. Witkowski, plus longuement que je ne puis le faire ici. Une impression personnelle cependant : la première partie me paraît plus épaisse, plus construite et en même temps plus brumeuse, les deux autres moins originales peut-être. On loue l'instrumentation.

Parmi les Sociétés qui gravitent autour des *Grands Concerts*, la *Symphonie lyonnaise* est en progrès : elle a fourni une interprétation très passable des *Impressions d'Italie*. J'ai regretté par exemple de ne pouvoir entendre le *Paysage maritime* de M. Mariotte, qui s'y connaît. Des fragments de *Miarka*, du Schubert, du Beethoven, complètent agréablement de bons programmes. — Et la *Symphonie classique* offre d'excellentes répétitions à ses musiciens dans un local clair et sous une direction sympathique.

Je ne veux enfin retenir que la partie musicale d'une fête organisée par un distingué professeur de diction de cette ville ; c'est pourquoi je ne reprocherai au *Chemin de Croix* d'Alexandre Georges, musicien, que l'emploi d'un livret d'Armand Silvestre, poète.

Au théâtre, la saison lyrique se trouve coupée « quant à la queue » par une imprévue saison d'opérette. Lyon possédera ainsi trois scènes pour ce genre frivole : c'est beaucoup, s'il est vrai que nous soyons moroses. Je comprends du reste que, sans posséder une âme lubrique — particulièrement, on trouve du plaisir à l'opérette, mais de musique... si peu !

J. R.

Errata. — Lire dans le *Mercure* du 15 avril, p. 381, ligne 29 : « *Sur Siegfried... Toi* » p. 383, ligne 3 : *Issarlès*, et ligne 8 : « *tranquillité un peu sèche des sommets.* »

COURRIER DE MANCHESTER

La saison des concerts touche à sa fin.

Le « Symphony Orchestra » de Londres, sous la conduite de Henry Wood, a donné un excellent programme. *L'Après-Midi d'un Faune* de **Debussy** a été jouée pour la première fois à Manchester, mais d'une façon fort peu satisfaisante, ce qui explique sans doute le manque d'enthousiasme de l'auditoire. Nous avons constaté cet insuccès avec tristesse. On fait ici beaucoup de musique et beaucoup de bonne musique ; mais notre conviction s'affirme de plus en plus que l'éducation musicale du public n'avance que fort lentement et que le succès des « Hallé Concerts », qui ont donné à Manchester la réputation de « ville la plus musicale de l'Angleterre », est un succès de tradition et de mode, et non un succès artistique.

On court toujours après les virtuoses ; quelques-uns en sont dignes, tel **Mischa Elmann**, qui a obtenu un succès délirant, fort mérité d'ailleurs ; mais, comme beaucoup de jeunes prodiges, il gagnerait à ne paraître en public que dans quelques années ; il a en lui les qualités d'un grand interprète, mais on sent déjà dans son jeu la part sacrifiée à l'effet.

Le Quatuor Brodsky donne sa dernière séance cette semaine. La *Sonate* de Franck (première fois à Manchester !) sera jouée par le Dr Brodsky et le pianiste Egon-Petri.

Il est sérieusement question de faire exécuter ici le *Ring* de Wagner. M. Manners, le « manager » d'opéras, s'engage à organiser les représentations avec un orchestre « bayreuthrien » s'il trouve dix villes en Angleterre qui lui assurent chacune 50.000 fr. Souhaitons-lui bonne chance.

Il est aussi question que le « Hallé Orchestra », avec les chœurs, se fasse entendre à Paris la saison prochaine sous la conduite du Dr Richter.

Mlle **Elsa Riess**, de Berlin, qu'on aura bientôt l'occasion d'entendre à Paris, a donné à l'Eolian Hall, de Londres, un fort intéressant récital de chant.

Le programme comprenait des œuvres très différentes de caractère et qui prouvent la vaste compréhension musicale de leur interprète. Glück, Scarlatti, Schubert, Brahms, Tschaïkowsky ont permis à Mlle Riess de déployer ses qualités dramatiques unies à une diction impeccable.

Mlle Riess s'était fait seconder par le violoncelliste Jacques Van Lier, qui a eu une large part des nombreux applaudissements.

Le Quatuor **Joachim** a terminé le saison des concerts à Manchester. Les Anglais ont eu l'occasion de prouver une fois de plus leur fidélité aux interprètes qu'ils accueillent depuis maintes années, et les violonistes ont beau se succéder nombreux et choisis, aucun d'eux ne prendra dans leur estime la place de Joachim, pas plus que la chanteuse la plus parfaite ne prendra celle de Patti. L'auditoire des gentleman's concerts s'est départi de sa froideur habituelle pour faire une chaleureuse ovation au vieux maître hongrois.

ELISABETH D'IRVEL.

COURRIER DE NANCY.

Les XI Concerts de l'Abonnement, au Conservatoire (*Suite*). — Musique de chambre.

VIe Concert. — Ouverture de *Gwendoline*, vibrante, vivante, abondante en phrases passionnées, d'une couleur orchestrale chatoyante et riche, menée avec vigueur par M. Guy Ropartz, exécutée *con fuoco*, et généralement goûtée et applaudie.

Le *Concertstück* pour harpe de M. Pierné n'ambitionne pas le titre du grand *Concerto*, dont il s'éloigne, du reste, par la soudure étroite des quatre parties, ordinairement séparées. Mlle Bressler tira de l'ornementale girafe dorée des sons exquis et délicieusement caressants, des sons

... à frôler l'âme ainsi que des plumages.

Le ramage ne répond pas exactement au plumage, et le *Concertstück* me semble être au concert ce que la *Sérénade* du même auteur est aux salons « où l'on fait un peu de musique » ; au demeurant, un très grand succès.. tout comme la *Sérénade*.

Concerto en fa majeur du grand Bach pour un seul violon (M. Heck), plusieurs hautbois (MM. Foucault et Lamy) et cors (MM. Pollain et Labrunerie). Ce sont jeux de génie que ces variations — savantes — d'instruments tels que les cors, que l'on entend si peu souvent comme solistes. Et je vous prie de croire que ce n'étaient pas des cors mélancoliques (bien qu'ils fussent au fond des bois). Quelle saine, quelle cordiale, quelle amusante et inépuisable gaîté !

La *Pastorale*, tendre, large, éloquente et profonde en son final naturiste et humanitaire.

VIIe Concert. — La présence de Mlle Eléonore Blanc à Nancy est toujours le signe de quelque concert de noble intérêt, aux premières auditions tentatrices et attachantes. La cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* porte bien la marque distinctive du génie de Jean-Sébastien Bach avec ses deux airs, le premier au mouvement modéré, le deuxième *allegretto* et paisiblement joyeux, ses deux récitatifs où la phrase vocale, suspendue, en quelque sorte, reçoit sa conclusion de l'orchestre, que consolide la robuste et profonde pédale de l'orgue (tenu par M. Thirion dans un style large et plein de grandeur), avec le puissant choral, enfin, répandant ses ondes souveraines. Comment Bach, avec un orchestre aussi réduit et le seul mouvement des parties vocales, parvient à donner une impression d'ampleur à remplir une cathédrale, c'est ce que l'on ne saurait assez admirer, alors qu'une page, réputée pour son effet grandiose, comme l'*Alleluia* du *Messie*, entendue au même concert, fait paraître Hændel presque étriqué. Je n'aime pas beaucoup, pour ma part, l'allure de petit galop de chasse de cet enthousiasme alléluiatique, et la phrase : *Tu vas trôner auprès de ton père*, est heureusement ici d'une beauté plus sereine et plus pure.

Quelle joie n'éprouve-t-on pas à entendre, une fois de plus, les suaves harmonies de Franck dans la *Symphonie en ré mineur* ! Le début et le finale en furent particulièrement soignés comme exécution, moins cependant que l'*Ouverture de Léonore* (nº 1), d'une élégance de lignes éminemment remarquable, sous la baguette de M. Guy Ropartz.

Ce prestigieux chef d'orchestre eut aussi sa large part de succès comme compositeur avec ses trois mélodies, *Chrysanthèmes* (1), *Vos yeux*, et *la Mer*, orchestrées par lui avec une insigne délicatesse. (*Vos yeux* plus spécialement exquis : harpe en harmonie imitative des plaintes du vent et des rides de l'eau troublée.) L'auditoire, unanimement conquis, applaudit à tout rompre; Mlle Elénore Blanc se surpasse, en émissions vocales de toute sûreté, en dictions frôleuses et charmeuses...

Le concert se terminait fort agréablement par *Prélude et Danses de Daria* du distingué chef d'orchestre Georges Marty. En fait d' « arias », murmure quelqu'un, je préfère ceux de J.-S. Bach.

VIIIe Concert. — *Ouverture de Léonore* (nº 2) : celle peut-être que je préfère de l'étonnante série signée par Beethoven ; fort bien rendue, d'ailleurs, par l'orchestre, qui ne bronche pas dans le trait fameux des violons ; l'appel de trompette, dans la coulisse, réussi, suffisamment dramatique pour le concert.

La véritable « ouverture » du concert avait consisté en une allocution de M. le général Joly, membre de la Commission du Conservatoire, suivie d'une réplique de M. Ropartz (un lent précédant un animé : ouverture de forme française, remarquent les musiciens). Félicitations, au nom des abonnés, des musiciens, de la commission et des élèves du Conservatoire, au nouveau chevalier de la Légion d'honneur ; remise de l'insigne de l'ordre enrichi de diamants ; promesse de donner au compositeur la partition gravée de sa première symphonie (sur un choral breton) ; applaudissements spontanés de l'assistance...

Ce fut plus chaleureux que l'accueil réservé à la *Chevauchée de la Chimère* de M. **G. Carraud.** Ce qui déroutait l'auditoire, en cette œuvre, c'était, sans doute, la brièveté des phrases mélodiques ne comportant pas les amples développements où se complaît la Muse classique. Pour moi,

1) Ces mélodies, ainsi que la plupart des œuvres de M. J.-Guy Ropartz, ont été éditées à Nancy, chez Dupont-Metzner, rue Gambetta.

cette particularité ne me choque point ; je la trouve adéquate au halètement inquiet que semble indiquer le texte symbolique du poème. Ce qui me trouble davantage, c'est la lourdeur rythmique du début, la difficulté même que le rythme éprouve à trouver son assiette, à prendre son élan, si j'ose ainsi dire. Orchestration subtile et rare. Que le public réserve à la *Chevauchée de la Chimère*, et en général à toute œuvre moderne (à 1re audition !) ses applaudissements, voire même ses sifflets, c'est son droit strict, mais que *pendant* l'exécution de l'œuvre, au risque de distraire musiciens et critiques de l'attention qui est pour eux un devoir professionnel, il se livre à des conversations animées — souvent bruyantes — voilà qui est intolérable !

Le *Concerto en mi bémol* de Beethoven : c'est long, c'est formidable et c'est très beau. Cortot y est superbe. Ajoutons que personne n'interprète ainsi que lui les triomphes et les clameurs d'archange en délire à la fin des *Variations symphoniques* de Franck !

Rien de bien frappant dans la reprise de la *Symphonie en ut mineur* (celle de M. Saint-Saëns), sinon que l'orgue et l'orchestre n'y furent au même diapason qu'à l'instant où le Cavallié-Coll de la salle Poirel imposa l'accord aux instrumentistes.

Fernand Pollain, violoncelliste étoile de notre Conservatoire, donne avec son frère René Pollain, violoniste, Mlle Dennery, pianiste et cantatrice, une série de concerts à Saint-Dié. Pianos Steinway .. : les concerts, les exécutants, les pianos, tout fut excellent et magnifique.

M. **Louis Hekking** fit entendre M. Arthur de Greef, pianiste en qui l'artiste se tempère d'un professeur, au style excellent et simple. La viole de Stradivarius de M. Hekking vibra, humaine, douloureuse, tendre et passionnée, dans la Sonate de Franck.

Au Conservatoire, M. **Heck** et Mme **Richert** ont terminé leur intéressante série de concerts de violon et piano par des sonates de Corelli, de Schubert et de M. C. Saint-Saëns. Un public d'amateurs fidèles, au goût délicat, n'a pas ménagé ses applaudissements aux deux bons professeurs, qui se proposent, paraît-il, d'aller donner à Metz, cette année, une autre série de concerts historiques.

En un prochain courrier, je consacrerai un article spécial à la *Schola Cantorum de Nancy*, société chorale dirigée par M. Pierre Albrech et qui nous promet, pour cette année, de remarquables auditions.

René d'Avril.

COURRIER DE NANTES.

M. Paul Ladmirault.

Les habitués des concerts de la Société nationale n'ignorent pas le très intéressant musicien qu'est M. **Paul Ladmirault**. Un concert symphonique consacré, en partie, à ses œuvres et donné avec un vif succès, à Nantes, le 11 avril dernier, vient de révéler le jeune compositeur à ses compatriotes.

La plupart des musiques inspirées par la Bretagne sont monotones et uniformément grises, du gris de la lande. Sans doute, mais dans la lande grise les genêts font des taches d'or. Aussi l'évocation bien personnelle de M. Ladmirault me semble-t-elle plus vraie. Il y a du rêve et de la poésie dans la *Suite bretonne*, il y a aussi du soleil. Il y a surtout des thèmes profondément originaux tant par leur caractère que par leur saveur

rythmique ; soit que, dans la *Ronde* et le *Scherzo* aux cuivres fulgurants, dansent, au son des binious et des bombardes, les paysans en heurtant rudement le sol de leurs sabots qui s'entrechoquent ; soit que dans le *Chant populaire* ce soit l'âme même de la terre bretonne qui semble chanter, ou que dans la *Pantomime* l'antique forêt de Brocéliande nous apparaisse inondée de lune.

Un important fragment du premier acte de *Myrdhin* — légende en 4 actes et un prologue, de Mme Louise Ladmirault et M. Albert Fleury — précédait la *Suite bretonne*. Ce chant funèbre, à la déclamation large, soutenue par une instrumentation dont je louerai la sobriété, a vraiment beaucoup d'accent ; il permit à M. Féraud de Saint-Pol de faire applaudir une belle voix de baryton au timbre agréable et à l'articulation toujours nette.

Je dirai peu de chose de l'orchestre. Chacun fit de son mieux. L'on sait qu'en province presque tous les orchestres pêchent par le quatuor trop peu nombreux pour pouvoir lutter avec les bois et les cuivres. Son chef, M. Frigara, a droit à tous les éloges non seulement pour sa précision souple, mais surtout parce qu'il eut le rare mérite de diriger à merveille *la Ronde de l'Epée*, dont l'exécution est des plus délicates par suite de l'alternance des mesures dans un mouvement aussi rapide.

JEAN POUEIGH.

COURRIER DE NICE

Manon Lescaut de Puccini. — Concerts.

Opéra. — La *Manon Lescaut* de **Puccini** (1), qui vient de faire en France une entrée peu triomphale, est divisée en 4 actes. Les deux premiers sont du bon opéra bouffe italien ; les deux derniers du mélodrame larmoyant. Voici comment le librettiste a découpé pour la scène le roman de l'abbé Prévost. Manon, conduite par Lescaut, son frère, s'est trouvée dans le coche d'Amiens avec le vieux comte de Gerval. Elle a plu au gentilhomme, et Lescaut — un bien vilain personnage dont le rôle, comique, est le mieux traité de la partition — est prêt à faciliter les rapprochements. Mais voilà qu'en descendant du coche, la jeune fille et le chevalier Des Grieux se rencontrent. Coup de foudre, grand air, duo et fugue dans la voiture même que le comte amoureux avait fait préparer pour enlever la coquette. Cet acte a du mouvement et de la gaîté ; mais la partie sentimentale est désolante de fadeur et de mélodie facile.

Au deuxième acte, Manon a déjà lâché Des Grieux et s'est laissé meubler un coquet appartement par le comte de Gerval. Nous assistons à une partie de sa toilette, à sa leçon de danse. Des pages lui débitent d'assez gentils madrigaux ; de vieux messieurs viennent lui faire de galants compliments, et la musique de tout cela se maintient dans une note assez juste, pas désagréable. Bref, Manon serait heureuse s'il ne lui manquait Des Grieux. Mais Lescaut, bon garçon, le lui amène. Reproches, larmes, grand air, duo, réconciliation, baisers interrompus par l'arrivée inopinée du comte de Gerval Le vieux marcheur ne fait pas d'éclat ; il envoie simplement querir les archers, qui, après une poursuite bouffonne à travers les salons, s'emparent de Manon et l'emmènent. On voit combien le roman a été condensé en ces deux actes incompréhensibles pour qui n'a pas lu le

(1) Adaptation française de M. Maurice Vaucaire.

livre. On ne peut s'empêcher de trouver un peu radicale la facon de procéder de ce gentilhomme qui, à quelques minutes d'intervalle, traite une jolie fille comme une marquise et comme une gourgandine.

La deuxième partie, en revanche, est trop délayée. Le troisième acte nous montre le départ pour l'Amérique des filles déportées, et une scène d'adieux assez touchante. Des Grieux implore l'autorisation de suivre Manon et l'obtient. Au dernier tableau, les deux amants errent dans le désert américain et Manon, à bout de forces, s'arrête et meurt longuement.

Manon Lescaut est une des premières œuvres de M. Puccini. Elle se maintient au répertoire en Italie depuis une quinzaine d'années. La renommée et le succès de la *Manon* de M. Massenet — autrement remarquable à plus d'un titre, bien qu'aussi une œuvre de jeunesse — opposaient une barrière redoutable à l'introduction en France de cet ouvrage plein de faiblesses. Mais l'invasion italienne se poursuit ; elle est déjà plus complète qu'on ne le suppose, surtout en province. Nice a été une des premières villes à livrer les clefs de ses portes. Mais cette fois le peu d'originalité de la mélodie, la simplicité des procédés et une première représentation des plus ternes ont produit une impression peu favorable. Les éloges habituels de la presse ont été mitigés de critiques assez vives et fort justes, si bien qu'un compte rendu (non signé) de la seconde représentation a été jugé nécessaire par les intéressés. Ils ont essayé ainsi de pallier le mauvais effet de ces premières critiques en vantant « le charme délicat d'une musique devant plaire à un public chez lequel la savante algèbre de la musique, dite moderne, n'a heureusement pas tari l'instinctif amour de la mélodie ». Je ne sais pas à quelle musique il est fait ainsi allusion et ne crois pas que celle de M. Massenet se compose de monomes, de binomes et d'équations ; mais ce qu'il y a de certain, c'est que, malgré ses défauts, la *Manon* française reste l'œuvre d'un maître qui n'a rien à redouter de sa contrefaçon italienne.

Et c'est cependant à cet opéra qu'est due la véritable cause de l'incident Heugel au début de la saison, incident dont s'est vite consolée la direction de l'Opéra, les œuvres italiennes coûtant, paraît-il, moins cher à représenter que les françaises. Si cela est exact, cette concurrence commerciale est certainement plus dangereuse pour les compositeurs français que la rivalité artistique.

Le rôle de Manon a été créé par Mlle Ch. Wyns avec beaucoup de grâce et d'émotion ; celui de Des Grieux par le ténor Constantino, très bon chanteur qui n'a malheureusement pas du tout le physique de l'emploi. Tout le reste, sauf l'orchestre, assez bon, était médiocre.

EDOUARD PERRIN.

COURRIER DE REIMS

Concerts eclectiques. — Le concert spirituel donné le dimanche 8 avril dernier a produit une excellente impression sur les nombreux auditeurs, à l'occasion de l'exécution des *Paroles du Christ* d'Haydn, œuvre vraiment belle et d'une exécution difficile et laborieuse ; aussi M. Vaysman mérite de vifs et sincères compliments.

Le programme était complété par un *O vos omnes* de notre distingué concitoyen Ed. Petit, et nous n'avons que des éloges à lui adresser.

Cette dernière audition de l'année a couronné glorieusement les efforts artistiques de la belle Société de M. Vaysman.

L. B.

COURRIER DE TOURS

Bonne interprétation de *Désert*, le 25 mars, par la chorale Sainte-Cécile et l'orchestre de l'Association artistique sous la direction de M. Etesse. A ce concert se firent entendre plusieurs solistes parmi lesquels il convient de citer Mlles Lily Françoise, violoniste, et Lucie Caffaret, pianiste. — Le 28 eut lieu un autre concert organisé par la Direction Paul Bocquet et où nous avons applaudi M. Lucien Wurmser et Mme Ida Ekmann, qui tour à tour exécutèrent des pièces de Schumann, Chopin, Chevillard, d'Indy, Saint-Saëns, et des mélodies de Gluck, Liszt, Durante, Grieg, Schubert et Reimann, dont la délicieuse *Fileuse* fut bissée. Le public, malheureusement très peu nombreux, fit un chaleureux accueil à ces deux artistes.

JAN RUER.

Au cours d'une soirée musicale presque intime, tant les élus étaient choisis parmi les disciples de l'art, il nous fut donné d'entendre les œuvres inédites d'un compositeur de talent, Mme Grodvolle. Nous en parlerons plus longuement d'ici peu.

J. R.

COURRIER DE VARSOVIE

Au programme de son concert d'abonnement du 30 mars, la Philharmonie de Varsovie avait inscrit des poèmes arabes pour orchestre et chant, de **Adam Wieniawski**, *la Joueuse de Flûte*, *la Joueuse de Tambourin*, *Dormeuse*, tirés des « Mille et une nuits ». L'auteur conduisait en personne ces évocations d'Orient d'un charme alangui si séduisant et si personnel, qui eurent comme interprète la charmante cantatrice Marguerite Artôt. Le succès des œuvres et de l'interprète fut tel que la direction a retenu Mlle Artôt pour un second concert qui eut lieu le 5 avril. Mlle Artôt y chanta la *Tosca* et des mélodies d'Adam Wieniawsaki, qui fut, cette fois encore et en dépit de tous les proverbes, très fêté par ses compatriotes.

A noter que ce jeune compositeur au talent si séduisant, s'est révélé très habile chef d'orchestre.

M. S.

ÉCHOS

A l'Opéra-Comique. — M. Albert Carré a signé deux engagements nouveaux : celui de Mlle Geneviève Vix, qui quitte l'Opéra, et qui, très probablement, créera, place Favart, le *Chandelier*, de M. Messager ; et celui de Mme Georgette Leblanc Maeterlinck, qui passera à l'Opéra-Comique les mois de février et mars, pour y être l'interprète de l'œuvre de M. Dukas, *Barbe-Bleue*, et, le cas échéant, chanter des ouvrages de son répertoire tels que *Carmen*, la *Navarraise* ou *Sapho*.

Il faut signaler aussi l'engagement de Mlle Lina Cavaliéri et la rentrée probable de M. Renaud ; celui-ci ferait, à l'Opéra-Comique, avec Mme Héglon, la création du *Chemineau*, de M. Xavier Leroux.

Le bruit court enfin que Mlle Garden aurait annoncé son intention de chercher des scènes plus vastes et plus dignes de l'ampleur de sa voix.

Orgues. — Comme il le fait depuis bien des années, M. Guilmant donnera jusqu'au 2 juillet, tous les lundis, à 4 heures 1/2, dans la salle du Trocadéro, une audition d'orgue complémentaire de son cours du Conservatoire.

La première séance (23 avril) comprenait des œuvres françaises, dont un Offertoire, agréablement varié, de Dandrieu, de jolies pièces de Boély et de M. Périlhou, une intéressante suite d'Emile Bernard et un finale d'une puissante sonorité de M. Guilmant.

A la recherche d'une salle. — L'Association des Concerts Lamoureux avait demandé s'il ne serait pas possible de louer la salle de l'Opéra, son traité avec la direction du Nouveau-Théâtre prenant fin cette année même. M. Gailhard a dû décliner toute proposition, par la raison qu'il se propose d'utiliser, le dimanche après-midi, la salle de son théâtre.

Il est à présumer que les Concerts Lamoureux auront lieu, dès la rentrée, au théâtre Marigny.

Chansons populaires grecques. — Ces chansons ont été présentées au public de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine, par Mlle Marguerite Babaïan, à la voix expressive et pure, après une instructive conférence de M. Calvocoressi. Plusieurs d'entre elles, les plus belles, avaient été harmonisées par M. Ravel.

La musique au Salon d'Automne. — Une courte note, qu'un de nos confrères (no du 1er mai) semble dissimuler au bas d'une page immense et bourrée de petit texte illisible, nous apprend que les œuvres pour la section de musique du Salon d'automne devront être envoyées avant le 15 mai à M. Alfred Bruneau, 122, rue de la Boétie. Il était temps de le savoir, en vérité. Et le plus étrange, c'est que cette communication, contrairement à tous les usages, n'a été faite à aucun autre journal de musique. Le nombre des envois au concours se trouvera ainsi notablement réduit, et la tâche de M. Bruneau facilitée. On s'est étonné parfois de notre sévérité à l'égard de ce compositeur : nous l'aurions certes passé sous silence, s'il s'était borné à n'avoir aucun talent. Mais on veut faire de lui une sorte de préfet de la musique, et ces procédés sournois ne sont-ils pas ceux d'un préfet combiste ? N'avions-nous pas raison de combattre son influence et de dénoncer son incapacité ?

Concours. — Les concours ouverts en 1905 par la *Société des Compositeurs de Musique* ont donné les résultats suivants :

I. *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle. Prix de 500 francs offert par M. le ministre des Beaux-Arts, décerné à M. Roger Ducasse ; Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Il ne chantait que la grandeur des Dieux » ;

II. *Fantaisie* pour piano et orchestre : Premier prix de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolff-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ; Deuxième prix de 200 francs, offert par la Société, décerné à M. J. Ermend-Bonnal ; Mention à l'unanimité à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Veni » ;

III. *Ave Maria* pour baryton solo et chœur à trois voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe : Prix Samuel-Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel-Rousseau, non décerné Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. » ;

IV. *Musique de scène* pour l'*Amphytrion* de Molière : Prix de 500 francs offert par M. Albert Glandaz, non décerné ;

V. *Histoire de la Sonate* : Prix de 200 francs offert par la Société, non décerné : Mention avec prime de 100 francs, à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe : « L. S. P. M. ».

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

Schola Cantorum. — M. Charles Bordes donnera le 18 mai, à 9 heures du soir, une audition de *Rébecca*, de César Franck : Mlle Pironnay, M. de Gabriac, les *Chanteurs de Saint-Gervais* et l'orchestre de la *Schola*.

Le sottisier musical. — « Un certain nombre de promeneurs s'arrêtent pour écouter les deux petites joueuses de flûte, Rhodis et Myrto, qui chantent en s'accompagnant sur leur instrument. » — Louis de Grammont, *Aphrodite*, page 5.

« Elle (Mlle Garden) adhéra au personnage et se coula en lui, comme si elle était Mélisande elle-même. Elle eut, dès le premier jour, sa voix d'oiseau blessé. » — A. Mangeot, *Monde musical*, page 118.

PUBLICATIONS RÉCENTES

I. Albeniz : *Iberia*. 3 pièces pour piano. Paris, Édition mutuelle.

Baude de la Quarière : *La chanson de Bele Aelis*. Étude métrique par R. Meyer. Essai d'interprétation par J. Bédier. Étude musicale par P. Aubry. Paris, A. Picard et fils.

Pierre de Bréville. — *Prières d'enfant*. Piano et chant. Paris, Édition mutuelle.

Auguste Chapuis : *Impressions sylvestres*. Cinq pièces pour violoncelle et piano, Paris, Durand et fils.

C. A. Collin : *Ad altare Dei*. Cent pièces pour orgue. Paris, E. Demets.

Claude Debussy : *Douze chants en recueil*, avec accompagnement de piano. Texte français et anglais. Paris, Durand et fils.

Pelléas et Mélisande. Extraits, transcrits pour piano à deux mains et à quatre mains, par Léon Roques. Paris, Durand et fils.

César Franck : *Première fantaisie pour orgue*, transcrite pour piano à quatre mains par G. Choisnel. Paris, Durand et fils.

A. Mariotte : *Sonate* pour piano, Lyon, Janin frères.

Maurice Ravel : *Cinq mélodies populaires grecques harmonisées*. Version française de M. D. Calvocoressi, Paris, Durand et fils.

Jean-Philippe Rameau : *Les Indes galantes*. Partition pour chant et piano, transcrite par Paul Dukas. Paris, Durand et fils.

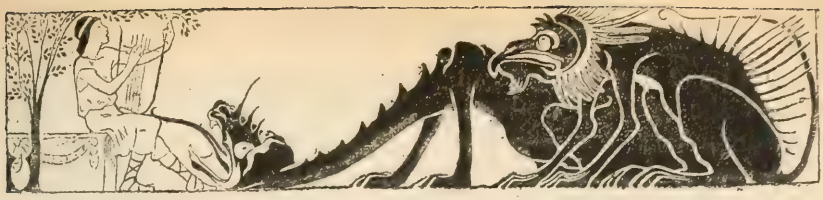
Les Indes galantes. Airs de ballet, transcrits pour piano à deux mains par Paul Dukas. Paris, Durand et fils.

Hippolyte et Aricie. Airs de ballet, transcrits pour piano à deux mains par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.

Camille Saint-Saëns : *La jeunesse d'Hercule*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



PENSÉES D'AILLEURS

L'art est une périphrase.

L'art doit nous montrer les choses non telles qu'elles sont ou paraissent être, mais telles que nous les voudrions. Plutôt il devrait nous aider à ressentir les impressions justes que nous pourrions désirer avoir. Il devrait être le délicat médiateur qui nous mettrait dans la sphère du rêve, c'est-à-dire apaiserait ce besoin inné en nous du surnaturel, du féerique, chez les uns du mystique, chez les autres du fantastique, en un mot le désir de voir se réaliser les mondes imaginaires.

Nous désirons que l'art évoque en nous des sensations perdues ou rares, des souvenirs de pays lointains, d'autres climats, de moments heureux. Sorte d'aspiration ou vague besoin de communier avec un monde dans lequel notre désir nous fait pressentir une possession plus complète de la beauté. Ce pouvoir se trouve entre autres dans la nature, dans les arts plastiques et surtout dans la musique. Celle-ci est, en effet, puissante à produire une tension de l'être vers quelque chose d'encore irréalisé, une nostalgie douloureuse mais pleine d'un espoir qui s'y répand comme un baume.

Aussi nous lui demandons, plus peut-être qu'à tout autre art, de faire vivre ou revivre en nous les émotions les plus diverses. Nous lui demandons une expression toujours juste et adéquate à la situation. Elle accompagne la tragédie et la comédie. Elle a été complaisante — trop, — car pour traduire un effet elle est souvent descendue jusqu'à l'effet lui-même.

Lorsque, par exemple, nous pensons à une belle forêt ensoleillée dont le froid hiver nous donne un nostalgique souvenir,

ce n'est pas à la qualité des troncs, au nombre de feuilles, aux espèces d'arbres que nous songeons, mais nous sentons l'enveloppement de la lumière tamisée, nous sentons les masses des feuillages, le labyrinthe des troncs fuyants. Nous voyons des taches d'or par terre, et non des tas de feuilles jaunies éclairées par le soleil. De même en art nous cherchons, non pas à voir reproduire les causes matérielles, mais à subir les effets. Et c'est pourquoi l'art, lorsque nous lui demandons une forêt, doit nous donner, non pas une forêt, mais la sensation qu'elle a éveillée en nous. Ce que nous désirons au théâtre est de voir tous nos sentiments idéalisés ou exacerbés ; de voir la vie réelle soit intensifiée, soit enveloppée d'un charme qu'elle n'aurait pas, vue par la fenêtre ou dans la rue ; nous voulons que tout redouble d'intensité, comme cela arrive dans les rêves ; que le beau soit transcendant, que le mal fasse frémir.

Cette sensation juste, les enfants la trouvent au plus haut degré, et c'est pourquoi l'art devrait être fait pour eux ou pour ceux qui leur ressemblent. Leur besoin de rêve est très prononcé, et leur esprit critique est juste, sans parti pris, jamais mesquin. Sans comprendre la portée des choses, ils peuvent les apprécier à leur juste valeur. Par exemple un joli conte de fées que nous relisons plus tard en en savourant toute la poésie et la philosophie, nous ravissait alors dans un monde nouveau, vivant. Nous pouvons tous nous souvenir de la fraîcheur de nos sentiments et de la joie que nous trouvions dans les choses de l'imagination. Ou bien encore l'entrée dans la chambre de l'arbre de Noël où l'émotion nous frappa d'un silence ému, où les bougies semblaient supérieures aux étoiles dans le firmament, les poupées vêtues de tarlatane, des anges, les globes de verre, autant de mondes éblouissants. C'est que nous avions des mondes de lumière en nous.

Quel mélange de mystère et de joie éprouvent les enfants assistant à un opéra ! Comme ils complètent ce qui ne s'y trouve pas et comme nous devrions les imiter pour suppléer aux imperfections forcées d'une réalisation quelconque ! Les plus affreuses ballerines couvertes de tulle et de paillettes leur paraissent des êtres supérieurs et glorieux. Les plus piètres dragons sont terrifiants ; il n'y a pas plus diabolique que Samiel, pas plus féerique que le cygne de Lohengrin.

C'est qu'ils mettent toute leur foi dans l'œuvre qu'ils vont voir et toute leur bonne foi à l'écouter. L'intention de l'auteur porte dans toute sa force et remédie à la réalisation défectueuse. Ils ne s'attendent pas à une reproduction de ce qu'ils voient quotidiennement ; ils ne demandent pas une copie servile de faits divers ; les costumes modernes à la scène les désap-

pointent. Leur criterium, s'ils pouvaient le formuler, ne serait pas : « C'est tout à fait ce que j'ai vu », mais : « C'est ce que j'ai senti. » — Et ils sont heureux. Avec chaque lever de rideau, un monde s'ouvre, un monde auquel ils participent. Leur attention est fascinée, rivée, inébranlable et peu inquiétée par les détails. Et lorsque la toile tombe, ils emportent une sensation vécue qui les accompagnera encore longtemps dans leurs rêves et leurs jeux : petit rayon tombé d'un coin entr'ouvert du paradis de l'imagination et de la beauté. Soyons sincères ! nous voudrions retrouver de ces joies-là dans l'art ; nous nous envions à nous-mêmes cette réceptivité passée ; et ce besoin de posséder le rêve vivant est si grand qu'il nous pousse à rendre l'art semblable à nous-mêmes, à vouloir le revêtir de chair pour être alors désappointés par son ridicule ou son inefficacité. C'est ce désir qui fait devenir l'art de plus en plus réaliste, comme si l'on pouvait par là étreindre la chimère sans s'apercevoir qu'elle a perdu ses ailes, qu'elle ne nous apporte plus la beauté, mais qu'elle accroît la laideur universelle en venant s'y joindre.

L'art a son atmosphère, et, lorsque nous l'attirons à nous, il laisse son âme là-bas, et nous ne possédons qu'un corps semblable à ceux du musée Grévin, où le laid devient ignoble et le beau fade et doucereux. L'art doit conserver autour de lui son atmosphère qui tamise et diffuse ses rayons et devient le médium de communion avec notre être, comme l'atmosphère de la terre diffuse la lumière et la chaleur du soleil et enveloppe toutes les choses.

Le réalisme dans l'art nous donne la lettre, non l'esprit. Il est trop souvent confondu avec le « vrai » ou décoré du nom pompeux de « vérité ». La vérité est-elle dans l'apparence des actions ou dans le motif intime ? La réponse à ceci rayonne en nous avec toute la force de la conviction. Les actions ne sont-elles pas souvent incompréhensibles, illogiques même, et ne faut-il pas les copier alors seulement qu'elles ont directement trait à leur cause ou à leur effet psychique ? Nous savons bien que les émotions priment la vie routinière, et ce qui nous intéresse est ce qui nécessite les actions.

Et si c'est une reproduction exacte et matérielle que l'on cherche, pourquoi faire de l'art ? C'est déjà un mensonge. L'intégrité serait alors de vivre nos actions nous-mêmes, sans les projeter entre quatre cartons peints, dictées par la bouche d'un souffleur. Pourquoi vouloir ce que nous serions désolés de trouver dans la vie : ce manque du « romanesque » auquel nous cherchons à suppléer par des moyens factices ? Notre ima-

gination, le plus libre et fort de nous-mêmes, doit trouver sa pâture dans l'art.

L'enfance est dans le vrai. L'art doit nous donner le rêve, la féerie, l'illusion ; et lorsque ses moyens ne suffisent pas, nous devons y suppléer de notre côté par la bonne foi et n'avoir pas honte de trouver un plaisir par peur de laisser passer sans le ridiculiser quelque défaut de l'autre côté de la rampe.

Car au fond nous avons encore l'âme de notre enfance et nous voudrions pouvoir concilier notre esprit de critique plus développé avec le désir de magie et d'éblouissement dont nous envions notre passé. Il faudrait que l'art musical du théâtre arrive par des moyens et des subterfuges adroits à nous rendre ce qu'il nous donnait alors que nous étions plus simples d'esprit. Il doit voiler le trop réel, tirer de nous ce que nous donnions librement autrefois, ne pas insister, ne pas s'appesantir. Lorsqu'on aura remplacé les figurants grossiers par des projections, lorsque l'action se passera au quatrième plan plutôt qu'au premier, lorsque nous pourrons plus facilement idéaliser ce que nous entendrons et ce que nous verrons, alors il y aura, je crois, un grand pas de fait vers une véritable beauté. Car, malgré tout, celle-ci réside et résidera toujours en nous ; mais, afin qu'elle puisse en quelque sorte se précipiter contre les objets extérieurs, il faut que ceux-ci ne la blessent pas dans sa cristallisation.

La réalisation deviendra belle et complète, non en voulant la rabaisser à une imitation matérielle, mais en atteignant des moyens si parfaits d'évocation que nous retrouverons là sans effort les joies que nous croyions désuètes ou perdues.

Oui, il nous faut toujours le conte de fées, sinon le conte enfantin, du moins celui qui vit dans toutes les âmes, sous mille déguisements, vêtu de haillons aussi bien que de pourpoints de satin. Un conte de fées adapté à un sens critique moins indulgent, car les fées ne sont grotesques que lorsqu'elles sont personnifiées par des coryphées en maillot, la bouche encore mal essuyée du saucisson. Là où l'on sentira toujours l'essence du conte de fées et leur présence invisible, il n'y aura plus de ridicule, car le point de comparaison manquera. C'est cela que nous avons le droit de demander à l'art, et c'est pourquoi il doit être une périphrase. Il parle un langage que comprennent les enfants et qu'on ne comprend pas avec les sens. Et il ne sera parfait que tant qu'il parlera ce langage-là, qui ne dira rien, mais qui fera tout comprendre. Mais il devra être à la portée de tous, aussi bien des simples d'esprit qui entendront et goûteront la parabole, que des plus ardents chercheurs de beauté, pionniers d'une

élite inassouvie, toujours en progrès et qui, eux, comprendront l'esprit de la parabole.

Que l'art devienne libre des entraves du réalisme, peu gêné par les nécessités de la réalisation, entr'ouvrant des trésors de sensation et de pensée en nous. Car il doit être le temple de l'Imagination, seule créatrice, essence et germe de l'univers.

ARMANDE DE POLIGNAC.

LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

La distraction est flagrante, une fois de plus, et M. Sérieyx regrettera vraisemblablement d'en avoir imprimé les déductions qui suivent :

« Cet exemple, dont on peut faire l'application à *tous* les sons tempérés, suffit pour réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmer certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations et notamment sur la *lo des Quintes.* »

Il y a, dans cette phrase complexe, beaucoup de choses. Commençons par le commencement. Nous avons vu ce que vaut l'exemple de M. Sérieyx ; cependant, sans insister trop sur cette bévue d'inattention et puisque M. Sérieyx parle de « *tous* les sons tempérés » comparons-en donc quelques-uns à certains « sons *harmoniques* que notre oreille rejette » selon l'auteur. A la vérité, nous ne savons plus au juste quelle est la véritable différence d'intonation que M. Sérieyx estime « inappréciable à l'oreille ». Mais nous pouvons toujours obtenir une échelle de comparaison. Le *do* de 32,32 vibrations du tempérament pris comme base et son fondamental 1 d'une résonance supérieure, nous avons vu que pour le son 7, cette différence était de 1,75 vibrations o/o. En continuant par les sons *harmoniques* correspondant aux « nombres *premiers* » les plus proches (2), nous aurons — pour le son 11 :

FA dièze (11) = 355,6 vib.
fa dièze tempéré = 365,7 vib.
Différence = 10,1 vib. ou 2,70 o/o

(1) Voir la 1re année, nos 1, 3, 5, 7, 11 et 13, et la 2e année, nos 1, 7, et 9.

(2) Les nombres de vibrations des sons *tempérés* sont empruntés aux tables des *Eléments d'Acoustique musicale et instrumentale* de Mahillon. (Bruxelles, 1874.)

— pour le son 13 :
LA bémol (13) = 420,2 vib.
la bémol tempéré = 410,5 vib.
Différence = 9,7 vib. ou 2,31 o/o.
— pour le son 17 :
RÉ bémol (17) = 549,5 vib.
ré bémol tempéré = 548 vib.
Différence = 1,5 vib. ou 0,27 o/o.
— pour le son 19 :
MI bémol (19) = 614,08 vib.
mi bémol tempéré = 615 vib.
Différence = 0,92 vib. ou 0,15 o/o.
— pour le son 23 :
SOL bémol (23) = 743,5 vib.
sol bémol tempéré = 731,5 vib.
Différence = 12 vib. ou 1,61 o/o.
— pour le son 29 :
SI bémol (29) = 937,4 vib.
si bémol tempéré = 921,6 vib.
Différence = 15,8 vib. ou 1,68 o/o.

Il n'est guère besoin de pousser plus avant pour répondre à l'invitation de M. Sérieyx proclamant, en nous offrant son « exemple », qu'on en « peut faire l'application à *tous* les sons tempérés ». Nous l'avons faite pour quelques-uns, et *toutes* les différences d'intonation trouvées étaient jusqu'ici inférieures aux 2,75 vibrations pour 100, qu'il assurait d'abord « inappréciables à l'oreille ». Cette proportion, toutefois, peut paraître excessive, même à l'audition « d'un ensemble vocal » ou instrumental. L'expérience pourtant nous enseigne que la différence d'intonation entre les sons produits par quintes et les sons produits par tierces, dont nous entendons couramment les effets dans les accords en triple ou quadruple corde des violons à l'orchestre, y est, sinon absolument « inappréciable », du moins unanimement tolérée sans qu'on en soit gêné, ni même qu'on y songe. Or cette différence ($\frac{81}{80}$) est de 1,23 pour 100 vibrations, et trois des nombres que nous avons obtenus ne s'en éloignent que *d'une fraction* de vibration respectivement variable. Il en est deux, en revanche, qui démontrent un unisson presque parfait entre les « *harmoniques* exclus » 17 et 19 et les sons *tempérés* corrélatifs, avec des différences de 0,27 et 0,15 pour 100. Et si nous comparons ces résultats aux différences pouvant se produire entre des sons *tempérés* et des sons « engendrés par les nombres 3 et 5 », nous serons plus surpris encore de la confiance de M. Sérieyx.

En effet, le *mi*, tierce majeure d'un *Do* de 129,3 vibrations

(harmonique 5 du *Do* de 32,32 vibrations), en fait 161,6. Le *mi* tempéré étant de 162,9 vibrations (1), la différence est 1,3 vib. ou 0,79 pour 100.

Si de ce *mi* (161,6), tierce majeure du *Do* (129,3), nous prenons le *la*, sa quinte inférieure, ce *la* fera 107,7 vibrations. Le *la* tempéré étant de 108,7 vib., la différence est 1 vib. ou 0,92 o/o.

L'harmonique 25 (1/5 de 1/5), que M. Sérieyx agréait tout à l'heure (p. 104), est, pour un *Do* de 129,3 vibrations, un *Sol dièze* de 3232,5 vib. Le *sol dièze* tempéré faisant 3284 vib., la différence est de 51,5 vib. ou 1,56 o/o.

En prenant pour exemple un passage célèbre des *Béatitudes* de César Franck et partant du *la bémol* tempéré de 205,2 vib., nous aurons, pour la tierce mineure et la quinte naturelles :

la bémol (205,2) — *Fa* (171) — *Do* (256,5) ;

alors que les sons tempérés ont pour nombres de vibrations :

la bémol (205,2) — *fa* (172,6) — *do* (258,6).

La différence est pour la tierce mineure : 1,6 vib. ou 0,92 o/o ; et pour la quinte : 2,1 vib. ou 0,81 o/o.

Ces différences, pour des sons produits par les « nombres 3 et 5 », variant entre plus du triple et plus du quintuple de la plus forte de celles affectant les harmoniques 17 et 19, on ne voit pas bien quel argument pour leur exclusion M. Sérieyx peut tirer des sons *tempérés*.

La différence 1,56 vib. o/o du *Sol dièze* (25) égale à 1/5 de vibration près celle condamnée par M. Sérieyx pour le *SI bémol* (7) de 452,6 vib. et que nous avons reconnue de 1,75 o/o. Par contre, si, à partir d'un *la* aigu de 435 vibrations, nous descendons des deux tierces majeures formant, selons les théories courantes, un accord de quinte augmentée, nous aurons, pour les sons *naturels* produits par tierces majeures $\frac{5}{4}$:

la (435) — *Fa* (348) — *ré bémol* (278,4) ;

alors que les sons *tempérés* donnent :

la (435) — fa (345) — ré bémol (274).

La différence entre les deux *fa* est de 3 vib. ou 0,87 o/o ; entre les deux *ré bémol*, de 4,4 vib. ou 1,58 o/o. Ici, la fausseté d'une *tierce majeure* égale à 1/6 de vib. près celle reprochée au *SI bémol* (7). Mais, si de ce *ré bémol* (278,4), tierce naturelle, nous montons d'une *septième* mineure également *naturelle*, nous

(1) Dans toutes ces comparaisons, tous les nombres de vibrations des *sons tempérés* sont empruntés à Mahillon. Les nombres de M. Sérieyx tantôt coïncident avec ceux de Mahillon, tantôt en diffèrent, pour des raisons qui m'échappent.

obtenons un *DO bémol* (487,2) qui coïncide alors presque exactement avec le *si* ou *do bémol* tempéré de 488,2 vibrations. La différence, pour ce son 7, n'est que de 0,2 ou $\frac{1}{5}$ de vib. o/o.

On pourrait multiplier ces exemples, « faire l'application » de cette épreuve « à *tous* les sons tempérés » et à *tous* les sons naturels admis ou exclus, les résultats seraient analogues et, encore que variables, unanimes à démontrer à la fois l'impossibilité d'une existence réelle du tempérament dans la pratique musicale ou, en admettant même sa réalisation éphémère sur des instruments à sons fixes ou à clavier fraîchement accordés, l'éventuelle capacité de « *tous* les sons tempérés » à représenter *tous* les sons naturels quelconques et imaginables avec une justesse relative ou une fausseté indistinctement *équivalentes*, au cours d'une composition de quelques lignes voire dépourvue de modulation hardie ou circonspecte. Une mesure des *Béatitudes* nous a fait voir le sort possible de deux intervalles formés par « les nombres 3 et 5 » : la tierce mineure ($\frac{6}{5}$) et la *quinte* ($\frac{3}{2}$).

Ceci constaté, on ne s'expliquerait plus guère la prétention de M. Sérieyx d'en « réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmer certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations... ». Mais, même en supposant la réalité des sons *tempérés* dans la pratique et en accordant que leurs intonations correspondent, avec une justesse *approximative* particulière, aux « sons produits par les nombres 3 et 5 », on ne comprendrait toujours pas à quel propos ces intonations, légèrement faussées à dessein dans un but *pratique*, pourraient intervenir légitimement dans la démonstration *théorique* d'un système fondé sur lesdits « harmoniques 3 et 5 », et y être de quelque bénéfice à « certains principes physiques et métaphysiques basés sur les *rapports de vibrations* », — lesquels *rapports* se trouvent précisément altérés et détruits par l'usage des nombres de vibrations correspondant aux sons tempérés.

On ne comprend pas mieux que M. Sérieyx reproche à « d'habiles théoriciens » adverses un souci spécieux « d'exactitude mathématique » dans une circonstance où celle-ci n'a trop évidemment rien à faire, puisque, dans la *pratique*, la justesse absolue est un rêve et une certaine fausseté, quoi qu'on veuille, inéluctable à l'égard aussi bien des sons *naturels* que des sons d'un *tempérament* quelconque.

Les « théoriciens » dont il s'agit ont tout simplement remarqué que, malgré la fâcheuse et fatale disgrâce, au témoignage des *œuvres* et de l'histoire musicales, l'évolution de l'harmonie

s'est accomplie progressivement par l'exploitation consciente de rapports d'intervalle de plus en plus complexes, correspondant à la série régulière et graduelle des *harmoniques* constituant la « résonance naturelle ». Ils en ont dû logiquement conclure, avec M. Riemann, à l'interprétation instinctive de ces sons ou accords plus ou moins faux, tempérés ou autres, « *dans le sens* d'intervalles naturels » par la sensibilité des artistes et auditeurs, et à la nécessité d'une « conception » *théorique* adéquate.

On ne saurait donc leur faire grief d'une « exactitude mathématique » essentiellement corrélative au concept, inhérente à toutes spéculations ou à tous « principes basés sur des *rapports de ces vibrations* », et d'ailleurs non moins implicite et obligatoire chez M. Sérieyx lui-même, formant « l'Accord » et « engendrant *tous* les sons » avec leurs intervalles subséquents au moyen des seuls « *harmoniques* ou *nombres* 3 et 5 ».

L'intrusion des sons tempérés dans la *théorie* de M. Sérieyx apparaît donc un mystère, et sa phrase conclusive ressemble fort à une énigme dont la fin déconcerte peut-être encore plus que tout le reste. Car, après avoir évoqué « certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations... », il ajoute : «... et notamment sur la *loi des quintes.* »

Pour s'expliquer cette intervention finale de la *quinte*, il faut se souvenir de ce que M. Sérieyx objectait tout à l'heure à la *tierce*, touchant « la genèse de la gamme » :

« Si l'on se sert, en effet disait-il, du rapport 5 (tierce majeure), on n'aboutit point à une gamme complète. »

On songe aussitôt à répondre à M. Sérieyx que, comme il nous le montra par la génération de « l'Accord » des divisions d'une corde vibrante, le rôle du « rapport 5 » n'est pas de constituer « une gamme complète », mais bien, dans *toute* gamme ou combinaison sonore possible, de fournir les sons faisant éventuellement fonction de *tierce.* C'est ainsi que, du *mode majeur* de Hauptmann, de M. Riemann et d'autres :

Fa — la — Do — mi — Sol — si — Ré,

peut se déduire la gamme :

Do — Ré — mi — Fa — Sol — la — si — Do.

A vrai dire, M. Sérieyx pourrait observer qu'ici *la* n'est pas quinte, ni *Fa* tierce mineure du *Ré*. Mais, outre que c'est l'unique accord faux qu'on y rencontre, et quoiqu'elle soit composée d'un nombre fixé de sons aux fonctions harmoniques limitées à priori, cette gamme pourtant n'est pas un assemblage arbitraire : elle est un produit de la tonalité choisie et constituée par les sons des accords fondamentaux de celle-ci réunis dans l'espace d'une octave. Le « rapport 5 (tierce majeure) » s'y

révèle donc apte à remplir l'office qui est le sien, sans naturellement « aboutir à une gamme complète ».

M. Sérieyx, néanmoins, continue :

« Tout autre est le résultat, lorsqu'on opère avec *le plus simple* de tous les rapports musicaux, le nombre 3, la QUINTE. Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, chaque quinte nouvelle (1/3 de la précédente) produit un son nouveau qui, par une simple transposition d'octave, vient prendre place dans notre gamme chromatique : c'est seulement après avoir engendré de la sorte les *douze* sons de cette gamme que nous retrouvons, par la voie des quintes, le son *terminus* (*si dièze*, par exemple), confondu par notre oreille avec le son *prime Ut*, en vertu de cette tolérance d'intonation due à l'imperfection tout humaine de notre organe auditif. Le rapport de *quinte* est donc le *seul* capable de fournir dans un ordre logique *tous* les éléments de la gamme, à l'exclusion de tout élément étranger » (p. 104-105).

On ose à peine en croire ses yeux. Ainsi, M. Sérieyx nous annonce, comme base de son système et de toute harmonie, une *résonance naturelle* double et opposée; il y montre l'origine de « l'Accord », y décrit la genèse de ses facteurs, *quinte* et *tierce*, réalisés par la division d'une corde en « parties *aliquotes* » ; puis, en face de ces divisions *aliquotes*, déterminant un *nombre de vibrations* d'où résulte l'*intonation* et le *rapport d'intervalle* entre les sons correspondants, il inscrit les *nombres de vibrations* des *intonations tempérées;* ensuite il exclut de sa théorie « les harmoniques ou nombres supérieurs à 7 inclusivement », en s'appuyant sur la loi des *rapports simples* et la différence « inappréciable à l'oreille » existant entre les sons *tempérés* et ceux produits par les « harmoniques 3 et 5 » ; il en déduit le monopole de ces « *harmoniques* 3 et 5 qui, avec leurs multiples, suffisent à engendrer, non seulement l'Accord, mais *tous les sons* de notre système musical moderne » et, en particulier, du sien propre, basé sur les seuls rapports de *quinte* et de *tierce* issus des divisions de la corde et des 6 sons de sa « *résonance* supérieure ou inférieure *naturelle* »; — et, pour terminer, il établit la *gamme fondamentale* de ce système avec des sons produits PAR QUINTES, « *à l'exclusion de tout élément étranger* ».

L'équivoque, ici, apparaît peut-être plus imperturbablement sereine encore et stupéfiante que chez M. Riemann. On n'y constate pas seulement l'absence de la moindre corrélation perceptible entre les prémisses et la conclusion, mais l'exposé tout entier du système est un tissu de distractions ou d'incohérences. On ne s'explique certes pas que M. Sérieyx invoque les *sons tempérés* à propos d'une *résonance naturelle* et des *rapports* « engendrés par les *harmoniques* 3 et 5 » ; néanmoins, après qu'il

a parlé de tout cela, on est bien plus abasourdi de le voir aboutir à une gamme *pythagoricienne*, fût-elle chromatique.

C'est en effet l'insoupçonnable résultat qu'il obtient avec ses « *douze* sons » différents produits par *quintes*. Tous les sons de cette gamme chromatique sont assurément en rapport réciproque de *quinte* ($\frac{3}{2}$), de *quarte* ($\frac{4}{3}$) ou de *seconde majeure* ($\frac{9}{8}$), mais *aucun* n'y est capable de faire fonction de *tierce* ou de *sixte*, on d'en représenter le rapport. Les « *rapports simples* » de *tierce majeure* ($\frac{5}{4}$) et *mineure* ($\frac{6}{5}$) y deviennent respectivement $\frac{81}{64}$ et $\frac{32}{27}$. Le « *rapport de vibrations* » de l'accord *majeur*, 4 — 5 — 6, se transforme en 64 — 81 — 96 ; celui de l'accord *mineur*, 10 — 12 — 15, en 54 — 64 — 81. Ceux des accords *naturels* dits de « quinte diminuée », 5 — 6 — 7, et de « quinte augmentée », 7 — 9 — 11, qui, formés par tierces en excluant les harmoniques 7 et 11, deviennent 25 — 30 — 36 et 16 — 20 — 25, sont respectivement les rapports 729 — 864 — 1024 et 4096 — 5184 — 6561, dans la gamme élue par M. Sérieyx.

Mais cette gamme n'est point l'unique et admirable conséquence de la duodécuple génération susdite. Des « douze sons » ainsi « fournis dans un ordre logique », M. Sérieyx déduit, outre « *la loi* », ce qu'il nomme « *le cycle des quintes* », lequel un dessin schématise que l'auteur commente en ces termes :

« Présentés suivant cet ordre, qu'on peut figurer par un cercle, les sons se répartissent naturellement en diatoniques et chromatiques. Les dénominations différentes, que l'usage du dièze et du bémol nous oblige à employer pour un même son, se superposent en un même point... »

En se souvenant de sa démonstration précédente ainsi conçue : « Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, chaque quinte nouvelle produit un son nouveau... », on serait tenté de relever l'actuelle et téméraire assertion de M. Sérieyx, attribuant à « l'usage du dièze et du bémol » l'obligation « d'employer des dénominations différentes », par exemple, pour un *La dièze*, 10e quinte de *Do* « vers l'aigu », et un *Si bémol*, 2e quinte du même *Do* « vers le grave ». Mais on en est dissuadé en lisant qu'il ajoute : «... pour un même son... », et, en effet, dans les douze compartiments dont le cercle constitue le « *cycle des quintes* », les deux sons cités et tous les autres analogues, obtenus par *quintes* en « allant vers le grave ou vers l'aigu », sont assimilés à un *unisson*. M. Sérieyx introduit donc ici un nouveau *tempérament*, le tempérament par quintes, et on peut remarquer en passant que la différence d'intonation entre les sons ainsi identifiés — (*Ré dièze — Mi bémol* ; *Fa dièze — Sol bémol* ; *Si dièze-Do* ; etc.) — varie de 1,31 à 1,37 pour 100 vibrations, et ne s'écarte en moyenne que de 1/2 vib. o/o, de la fausseté (1,75 o/o)

reprochée plus haut à l'*harmonique* 7 et déclarée « intolérable à l'oreille ». L'observation est troublante, et on en serait volontiers induit à pressentir en l'espèce quelque occulte intervention des « sons tempérés normaux », si le théoricien ne nous avait dûment prévenus à l'instant contre une interprétation de ce genre, en nous vantant les vertus du « *plus simple* de tous les rapports musicaux, le nombre 3, la QUINTE » (p. 104), rapport « *seul* capable de fournir dans un ordre logique *tous* les éléments de la gamme », et subsidiairement du cycle des quintes, « *à l'exclusion de tout élément étranger* » (p. 105). En dépit de cette précaution, pourtant, on est presque forcé, à tout le moins, d'imaginer que l'illusion du « tempérament égal » dans la *pratique*, où les différences de vibrations seraient alors compensées plus ou moins, a entraîné M. Sérieyx à une représentation bâtarde, et à cette assimilation rudimentaire de sons conçus *théoriquement* en rapport de *quinte juste*. Si son « cycle des quintes » ne gagne rien à l'équivoque, celle-ci, au fond, demeure assez inoffensive à l'égard des *quintes* considérées, puisque, quoique « superposées en un même point » du cercle tracé sur le papier, elles y conservent leurs « dénominations différentes » impliquant leurs fonctions et leurs rapports d'intervalle et de vibrations éventuels. On ne comprend guère, toutefois, pourquoi le théoricien tient tant à les confondre en « un même son », ni quel avantage il peut trouver pour son système.

Mais M. Sérieyx continue :

«... Les sons primes de deux gammes relatives de mode différent (*ut* et *mi*, par exemple) sont placés symétriquement, et ces modes eux-mêmes ne sont qu'un changement de sens. »

Et en effet, sur la figure, les sons *Do* et *Mi* sont les extrémités d'un arc de cercle formé par les intermédiaires *Sol*, *Ré* et *La*, le tout produit *par quintes*.

La conclusion qui s'ensuit est catégorique. Ici, il ne s'agit plus de nombres de vibrations, d'intonations tempérées ou naturelles, sur quoi M. Sérieyx pouvait à la rigueur équivoquer avec l'excuse ou au prétexte d'une pratique illusoire en fait, mais estimée par lui réelle. Que, dans ses divisions d'une corde en « parties *aliquotes* », il accolât le nombre de vibrations d'un *mi* (649,2) *tempéré* à l'*harmonique* 5 d'un *Do* (129,3), son *prime* de la « résonance *naturelle* supérieure », comme il employait les mêmes nombres à désigner le *mi* (649,2), son *prime* de la « résonance *naturelle* inférieure » et le *Do* (129,3), *harmonique* 1/5 de ce *mi*, on pouvait arguer pour sa défense que cette représentation *tempérée* n'entamait en rien le principe d'une interprétation *naturelle* des rapports d'intervalle annoncés. Le *mi* prime de la « résonance inférieure » fût-il emprunté à la *gamme*

tempérée par quintes et accompagné du nombre de vibrations correspondant, on pouvait encore soutenir et même, au pis aller, admettre la faculté toujours et nonobstant plausible d'interpréter éventuellement ce *mi* conformément au rapport d'intervalle de *tierce majeure* naturelle du *Do* prime de « la résonance supérieure ». Avec le « *cycle des quintes* », c'est désormais impossible. Le *mi* de « l'Accord » dans le *mode mineur relatif* n'est plus et ne peut plus être *tierce majeure* du *Do* de « l'Accord » dans le *mode majeur relatif*, puisqu'il est devenu un *Mi*, 4e *quinte* de ce *Do* en « allant vers l'aigu », un *Mi* formellement spécifié comme étant le son *prime* « de la gamme du mode mineur *relatif* », c'est-à-dire de « l'Accord » mineur descendant émané de la « résonance inférieure » opposée à la « résonance supérieure » du *Do*, son prime « de la gamme du mode majeur *relatif* » et de « l'Accord » majeur ascendant symétriquement inverses.

Et alors, que reste-t-il du système élaboré et exposé par M. Sérieyx ?

Si nous interprétons les sons de ces deux « gammes relatives » en tant que « sons *tempérés* », toute sa théorie de « résonance *naturelle* » supérieure ou inférieure s'écroule du même coup avec ses conséquences, — et, par-dessus le marché, sa gamme et son cycle de quintes.

Si nous interprétons *tous* les sons de ces deux « gammes relatives » comme produits réellement par *quintes* justes (« *harmonique* ou *nombre* 3 »), *tous* les accords fournis par les sons de cette gamme sont dépourvus de *tierce* majeure ou mineure et, par conséquent, incapables d'incarner l'un ou l'autre « *aspect* » de « l'*Accord* », issu des deux « résonances *naturelles* », « *principe* générateur de l'harmonie » (p. 93) et base de la théorie de M. Sérieyx.

Si nous interprétons les sons *Do* et *Mi* selon le « cycle des quintes » et en qualité de sons *primes* de l'un et l'autre « aspect » de l'*Accord*, au lieu des accords *Do — mi — Sol* et *mi — Do — la*, dont le second a pour son *prime* « le *mi aigu* (tierce) qui caractérise l'accord *majeur* » dans la résonance opposée (p. 98), nous obtenons pour « les deux aspects de l'*Accord* » : *Do — mi Sol* — et *Mi — do — La*, double « aspect » où les sons homonymes sont respectivement étrangers l'un à l'autre, distincts d'intonation, d'essence et d'origine, et où, subséquemment, les *accords parfaits fondamentaux* des deux modes *relatifs* sont dénués de toute *relation harmonique*, — aussi bien d'ailleurs que *tonale*.

En constatant ces résultats divers, on s'étonnera sans doute que M. Sérieyx ait pu prétendre avec sérénité : « L'explication

rationnelle de notre système musical par les *douze quintes* n'en demeure pas moins la plus satisfaisante, parmi toutes les théories auxquelles a donné lieu jusqu'ici la genèse de notre gamme actuelle, » (p. 105). Mais cette déclaration, qui atteste l'évidente bonne foi du théoricien, trahit en même temps l'incertitude et l'arbitraire de son postulat et le secret de ses incohérences. M. Sérieyx serait probablement fort embarrassé de définir ce qu'il entend par « notre gamme actuelle », et de la réaliser, sans danger de contradiction, autrement qu'en jouant sur un piano celle de douze *notes* chromatiques à quoi nous ont accoutumés la *pratique* des instruments à clavier. Rien qu'en écrivant leurs signes sur une portée ou leurs noms à la file, il serait obligé de distinguer *do dièze* de *ré bémol*, *mi bémol* de *ré dièze*, etc., etc., et devrait reconnaître bientôt que ces douze *notes* représentent *pratiquement* un nombre considérable de *sons* interprétés *théoriquement*, conçus par les musiciens, perçus par la sensibilité et même entendus par l'oreille d'autant de manières différentes et corrélatives à leur fonction éventuelle. Une gamme quelconque, de sept, douze sons ou plus, n'est et ne peut être jamais qu'un agrégat incomplet ou artificiel qui peut trouver sa place et son rôle dans la théorie ou les œuvres d'un art *monodique*, mais ne saurait servir de base à la théorie d'un art *harmonique*, ni même, aujourd'hui surtout, compter pour un élément réel de cet art, pour une ressource nécessaire ou utilisable dans ses créations. Tradition caduque du passé, legs de la *monodie* grecque, romaine et ecclésiastique, le préjugé de la « *gamme* » a fourvoyé M. Sérieyx dans une impasse. En partant d'une « résonance *harmonique* » pour établir, après celle de l'*Accord*, « la genèse » d'une *Gamme* pareillement « *unique* » encore que double en ses aspects inverses déterminant les « modes » opposés, il est presque aussitôt acculé à l'équivoque. Pour la former de sept, d'abord, puis de douze sons fixes et immuables, il élimine peu à peu tous les facteurs du phénomène *naturel* invoqué, et jusqu'à l'un des deux essentiels à la génération de « l'Accord ». Il mélange, assimile ou confond les « intonations tempérées » et les « rapports simples », accumule les contradictions, et aboutit à une gamme pseudo-tempéro-pythagoricienne et à un « cycle des quintes » qui, à la fois, « infirment » tous et quelconques « principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations », et démentent l'exposé tout entier de la théorie qui précède, en gros et en détail, conséquences ou applications.

Le postulat de la « gamme », écueil évité par M. Riemann, a égaré M. Sérieyx plus loin que celui-ci dans l'équivoque. On en déplore les effets dans le chapitre suivant du même *Cours de*

Composition musicale, intitulé « la Tonalité », où le schéma du « Cycle des quintes » est employé à illustrer la démonstration des « fonctions tonales » et du degré de « parenté des sons ». De sorte que le *mi*, « harmonique » et tierce « de *Do* », est représenté sur le tableau par le *Mi*, 4e quinte de ce *Do* (p. 114) ; le *fa dièze*, « harmonique » et tierce « de *Ré* », et le *Ré dièze*, « harmonique » et tierce « de *si* », sont respectivement (p. 115) figurés par la 5e et la 9e quinte du même *Do* « en allant vers l'aigu ». Il s'ensuit naturellement aussi que les sons *primes* des deux accords *majeur* et *mineur*, de mode inverse et de tonalités *relatives*, correspondent sur le dessin à un *Do* et un *Mi* produits par *quintes*, encore que le texte et les exemples notés semblent interpréter ce *Mi* comme la *tierce* du *Do* et son *prime* de l'accord *mi* — *Do* — *la* du ton relatif mineur.

Comme celle de M. Riemann, la théorie de M. Sérieyx apparaît donc, à l'épreuve, inconsciemment basée sur un *tempérament* virtuel, vague, imprécis, mais fatal, qui les condamne à l'équivoque. La cause première en est dans le principe même de ces théories : l'hypothèse préalable de deux « modes » *majeur* et *mineur* primordiaux, définitifs et imprescriptibles, et leur opposition essentielle démontrée par la symétrie des rapports inverses de deux *accords de trois sons* dits « parfaits », fournis par la nature et uniques de leur espèce, en tant que seule capable de synthétiser la dualité, identique en ses éléments, des deux concepts opposés. L'acceptation de ce principe exigeait la fiction d'une « résonance inférieure » *naturelle* à l'instar de la « résonance supérieure », et impliquait, sciemment ou non, l'exploitation arbitraire de l'un et l'autre phénomène *naturel* ou qualifié tel, par l'exclusion de certains *harmoniques* gênants ou superflus. Il nous reste à examiner la valeur de ce postulat principiel, emprunté par M. Riemann à von Œttingen qui l'énonça et le systématisa tout d'abord.

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)

SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT

Le Houx

Le Houx

Simone, le soleil rit sur les feuilles de houx :
Avril est revenu pour jouer avec nous.

Il porte des corbeilles de fleurs sur ses épaules,
Il les donne aux épines, aux marronniers, aux saules ;

Il les sème une à une parmi l'herbe des prés,
Sur le bord des ruisseaux, des mares et des fossés ;

Il garde les jonquilles pour l'eau, et les pervenches
Pour les bois, aux endroits où s'allongent les branches :

Il jette les violettes à l'ombre, sous les ronces,
Où son pied nu, sans peur, les cache et les enfonce ;

A toutes les prairies il donne des pâquerettes
Et des primevères qui ont un collier de clochettes ;

Il laisse les muguets tomber dans les forêts
Avec les anémones, le long des sentiers frais ;

Il plante des iris sur le toit des maisons,
Et dans notre jardin, Simone, où il fait bon,

Il répandra des ancolies et des pensées,
Des jacinthes et la bonne odeur des giroflées.

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »
D'ODON RIGAUD (1)

B. — LES CHANTEURS. — Nous continuerons à laisser la parole à Odon Rigaud. Son *Journal* contient des renseignements curieux pour l'histoire sociale des musiciens d'église au treizième siècle. Nous les avons relevés et, chose étrange, nous constatons que c'est surtout dans l'état moral des femmes que la pratique de l'art musical amène les plus graves perturbations. Ce sont les moniales, et non les moines, qui le plus fréquemment donnent lieu aux réprimandes du prélat.

Ainsi, au mois de juillet 1250, nous visitons avec Odon le monastère de Notre-Dame d'Almenèches, au diocèse de Séez, près d'Argentan. Le soleil est chaud sous les pommiers en fleurs aux beaux jours du printemps. La terre est généreuse et les gars sont solides. Aussi bien, le pieux visiteur paraît navré de ce qu'il lui faut consigner au procès-verbal : la musique, qui adoucit les mœurs, amollit les âmes, et nous devons croire que le duo qu'un beau soir chantèrent Aelis, *cantatrix*, et Chrétien, était fort peu liturgique.

Dimanche, 17 juillet 1250.

Visitauimus monasterium monialium Beate Marie de Almeneschiis (2). Soror Hola nuper habuit puerum de quodam Michaele de Valle Guidonis. Seculares passim intrant claustrum et loquuntur cum monialibus. Item numquam cenant in refectorio. Dionisia Dehatim infamata est de magistro Nicholao de Bleue. Bene rixantur in claustro et choro. Aaliz cantatrix habuit puerum de Christiano. Item priorissa quondam habuit unum puerum. Non habent abbatissam. [p. 82]

(1) Suite. Voir les numéros du 15 avril et du 15 mai 1906.

(2) Abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît. — Almenèches est aujourd'hui une commune du département de l'Orne, arr. d'Argentan.

La monotonie de la vie claustrale, où chaque jour ressemble fatalement au précédent, n'était rompue que par l'arrivée d'une fête religieuse. L'existence monastique est une liturgie vécue, où le moine ne connaît guère d'autres tristesses ni d'autres joies que les joies et les tristesses de l'Église. Les textes du *Journal* d'Odon Rigaud que nous allons rapporter nous montrent clairement la répercussion des fêtes ecclésiastiques sur la vie monacale des religieuses plus encore que des moines, comme si le caractère féminin avait eu davantage besoin de divertissements pour mieux supporter ensuite la contrainte quotidienne de la règle. Il nous semble d'une bonne méthode de donner d'abord le texte des différents passages du *Journal* où il est question de ces récréations monastiques : notre commentaire en sera plus clair.

Lundi, 23 octobre 1256.

Visitauimus monasterium monialium Sancte Trinitatis Cadomensis (1)... Juniores habent alaudas et in festo Innocencium (2) cantant lectiones suas cum farsis : hoc inhibuimus. [p. 261]

Lundi, 4 janvier 1255.

Visitauimus abbaciam Sancti Leodegarii de Pratellis (3). Ibi sunt XLV moniales et est ibi numerus statutus monialium... Inhibuimus festum Innocencium quantum ad inordinaciones... [p. 197]

Vendredi, 9 juillet 1249.

Visitauimus prioratum de Villa Arcelli (4)... Item, inhibemus ne de cetero in festis Innocentium et Beate Marie Magdalenes (5) ludibria exerceatis consueta induendo uos, scilicet uestibus secularium aut inter uos seu cum secularibus choreas ducendo... [p. 44]

Vendredi, 12 septembre 1253.

Visitauimus prioratum de Willarcello. Hi sunt XX moniales, II soro-

(1) La Trinité de Caen fut une abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Le 28 décembre.

(3) Saint-Léger-de-Préaux, au diocèse de Lisieux. Abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(4) Le prieuré de Villarceaux a existé réellement ; mais il faut le chercher en Seine-et-Oise, dans la commune de Chaussy, canton de Magny. Le doyenné de Magny en Vexin a dépendu jadis de l'archidiocèse de Rouen. Nous ignorons de quelle abbaye dépendait ce prieuré. On le trouve mentionné dans le Pouillé du diocèse de Rouen de 1337. (LONGNON, *Pouillés*, t. II, p. 64 D.) Villarceaux nous semble avoir été une abbaye de Thélème avant la lettre. Les détails que rapporte Odon Rigaud sur la vie privée des moniales sont inouïs de dépravation. Nous ne saurions les reproduire ici, même au nom du pittoresque, sans paraître pratiquer une littérature d'un ordre spécial, qui n'a rien de commun avec nos études.

(5) Le 22 juillet.

res, duo presbyteri... Quando minute sunt, non dicunt officium cum nota. In festo Innocentium cantant cantilenas. [p. 166]

Jeudi, 13 mars 1264.

... Accessimus ad abbatiam Sancti Amandi Rothomagensis... (1). Item precepimus quod eadem hora omnes cubarent in dormitorio et quod iuniores non remanerent amplius in choro in festo Innocentium, prout alias fecerant, cantantes officium et prosas, que competunt dici, senioribus abinde recedentibus et iunioribus ibidem relictis. [p. 486]

Mercredi, 12 janvier 1261.

Intrauimus capitulum monialium dicti loci [apud Monasterium Villare (2)] et ibidem cum Dei adiutorio proposuimus uerbum Dei... Item in festo Sancti Iohannis (3), Stephani (4) et Innocentium, nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, motulis : precepimus quod honestius et cum maiori deuotione alias se haberent... [p. 384]

Lundi, 22 mai 1262.

... Visitauimus abbatiam Monasterii Villaris, uerbo Dei, ipso adiuuante, in capitulo prius proposito... Iocositates quas solebant facere in festo Innocentium penitus dimiserunt, ut dicebant : item precepimus omnino ab huiusmodi abstinere... [p. 431]

Samedi, 9 mai 1265.

Visitauimus abbatiam Monasterii Villaris... Item precepimus quod a ludis in festo Innocentium penitus cessarent... [p. 517]

Mercredi, 22 août 1263.

Per Dei gratiam, causa peregrinationis ad ecclesiam Sancti Ydeuerti de Gornaio (5) personaliter accessimus... Item clerici, uicarii ac etiam capellani in festiuitatibus quibusdam, precipue in festo sancti Nicholai (6), dissolute et scurriliter se habebant, ducendo choreas per uicos et faciendo *le vireli*... [p. 466]

Samedi, 4 août 1268.

Visitauimus monasterium Gemeticense (7). Erant ibi XLIII monachi

(1) Saint-Amand de Rouen, abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Montivilliers, au diocèse de Rouen, abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(3) Le 27 décembre.

(4) Le 26 décembre.

(5) Église de Saint-Yldevert, collégiale et paroissiale de Gournay, auj. dans la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray.

(6) Le 6 décembre.

(7) Jumièges, abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît. Aujourd'hui dans le département de la Seine-Inférieure, arr. de Rouen, canton de Duclair.

commorantes... uerumtamen turbati erant plurimum ex hiis que tunc intus et extra dicebantur de abbate... (1)... Monuimus eum super hiis specialiter que secuntur, uidelicet quod canes et aues uenabiles non haberet, item quod histriones ab officio suo arceret... item quod consortia mulierum quarumcunque penitus euitaret... [p. 607]

On ne saurait entrer dans l'examen de tous les détails caractéristiques et pittoresques que ces textes contiennent, sans excéder les limites d'un article de revue, si large soit l'hospitalité accordée. Il convient pourtant de faire un certain nombre de remarques : c'est ainsi qu'il nous semble intéressant d'entrer dans quelques explications relativement aux fêtes qui furent le prétexte de ces récréations plus ou moins innocentes, aux formes littéraires et musicales des pièces qui composaient ce joyeux rituel, aux divertissements enfin d'un ordre moins relevé, que ceux des religieux ou des religieuses dont l'esprit ne s'ouvrait guère aux choses de la littérature et de l'art considéraient volontiers comme l'indispensable complément de ces gaies cérémonies.

1° *Les fêtes joyeuses.* — Suivant les diocèses et les différents ordres religieux, suivant les habitudes locales, un certain nombre de saints, disséminés dans le calendrier liturgique, furent ici ou là, au jour de leur fête, l'objet de réjouissances particulières. Quelques pièces poétiques au caractère extra-liturgique, composées pour être chantées en de telles occasions, nous l'attestent, et, sans en chercher la cause, nous constaterons simplement qu'entre autres, des fêtes comme la Saint-Nicolas, la Sainte-Catherine, la Sainte-Marie-Madgdeleine, la Saint-Blaise ou la Saint-Christophe, eurent un caractère particulièrement familier et joyeux. Sans sortir des diocèses visités par Odon Rigaud, nous voyons les religieuses de Villarceaux célébrer, le 22 juillet, la fête de sainte Marie-Magdeleine, et, au 6 décembre, les clercs de Saint-Yldevert de Gournay improviser à la Saint-Nicolas une liturgie peu édifiante. Ces cérémonies, nous pouvons le dire, toute révérence gardée, étaient en quelque manière les représentations gratuites et populaires de l'Église.

Mais il y a une constatation très curieuse qui s'impose : c'est le caractère de libres réjouissances donné à l'ensemble des fêtes groupées entre la Noël et l'Épiphanie: elles nous paraissent les

(1) L'abbé de Jumièges était alors Richard de Bolleville. Odon Rigaud nous fait à cet endroit de son *Journal* assister à une scène d'une rare violence : un moine du monastère, Pierre de Neubourg, se lève en plein chapitre et par-devant l'archevêque accuse l'abbé du crime de faux. Au reste, les bruits qui courent sur Richard sont assez détestables pour que, sans attendre sa comparution devant l'officialité de Rouen, Odon Rigaud adresse aussitôt à l'abbé quelques sévères réprimandes.

assises annuelles de la joie. La gravité du culte s'efface pendant ces quelques jours pour faire place à une liberté que l'Église, par la voix de ceux qui parlent en son nom, voudrait paisible et souriante, mais qui bientôt dégénère en licence ; la discipline se tait devant une universelle tolérance, et même dans l'intérieur du sanctuaire, où l'on chante des épîtres farcies, des cantilènes, des motets, la langue romane s'introduit, chose inouïe, dans l'office à côté du latin liturgique. On fête ainsi joyeusement l'année qui s'en va et on fête joyeusement aussi l'année qui vient. Nous ne voyons pas d'autre explication à ce débordement de liesse générale. Mais encore faut-il préciser qu'il ne s'agit point de l'année liturgique, qui commence le premier dimanche de l'Avent et est vieille déjà d'un mois, qu'il ne s'agit pas davantage de l'année civile, qui dans l'usage de France, *mos gallicanus*, a son point de départ à la fête de Pâques ; souvenons-nous seulement que l'année romaine commençait le 1er janvier et que cet usage s'était à ce point perpétué jusqu'en plein moyen âge, que, dans les pays mêmes où des termes différents marquaient le début de l'année civile, le 1er janvier est toujours demeuré le point de départ de l'année astronomique. La plupart des anciens calendriers font figurer janvier en tête de la liste des mois, et les expressions *l'an neuf*, *l'an renuef*, *le chief de l'an*, que nous lisons dans les chartes, nous indiquent d'une façon certaine que le 1er janvier est dans la langue vulgaire communément appelé le premier jour de l'an.

Les Saturnales étaient dans la Rome antique la fête de fin d'année. Le christianisme en interdit la participation à ses adeptes et leur offrit à la même époque de l'année les joies plus pures de ses souriants mystères. L'Église donna à ces fêtes un caractère populaire pour les faire adopter par la foule, et c'est ainsi que nous avons, après la Nativité (25 décembre), la fête de saint Étienne (26 déc.), celle de saint Jean l'Évangéliste (27 déc.), celle des saints Innocents (28 déc.), la Circoncision (1er janvier) et l'Épiphanie (6 janvier). Et sur toutes ces dates du calendrier chrétien s'est épanouie au cours du moyen âge une ravissante floraison de liturgie populaire. C'est la fête de l'Ane, *festum asinorum*, célébrée au diocèse de Rouen avec une véritable dignité (1), c'est la fête des kalendes, *festum kalendarum*, qui, suivant les temps et les lieux, reçut diverses appellations : *festum hypodiaconorum*, fête des sous-diacres, *festum stultorum*,

(1) Le texte en a été publié par Du Cange dans le *Glossarium* à l'article FESTUM ASINORUM, d'après un Ordinaire de l'Église de Rouen du XVe siècle, aujourd'hui à Paris, Bibl. nat., lat. 1213, p. 24. Il faut rappeler qu'à la bibliothèque de Rouen, il y a deux ordinaires, l'un appartient au XIVe siècle (Y. 110), l'autre est une copie du précédent faite au XVe siècle (Y 108).

fête des fous, *festum Innocentium*, fête des Innocents. On peut remarquer que, quelle que soit la désignation reçue, elle indique toujours la fête des humbles et des petits : fête des clercs inférieurs, *hypodiaconorum*, des pauvres d'esprit, *stultorum*, des enfants enfin, *innocentium*. A Rouen, ce dernier nom prévalut. Dans ce diocèse, la fête des Innocents ne fut sans doute point souillée par les scènes de débauche qui l'accompagnaient ailleurs. Aux saturnales de la Rome antique, les valets prenaient la place de leurs maîtres et ceux-ci se faisaient les serviteurs de leurs esclaves : à la fête des Innocents, les jeunes enfants de la maîtrise, — nous sommes à la cathédrale de Rouen, — officient publiquement et solennellement, comme pourraient le faire l'évêque, les chanoines ou les vicaires, dépossédés pour un jour. Nous avons un charmant récit de cette cérémonie enfantine, le voici.

« La veille, immédiatement après l'office de saint Jean l'Évangéliste, deux enfants, revêtus d'aubes et de tuniques, la tête couverte de l'amict et tenant en leur main chacun un cierge ardent, se dirigeaient du vestiaire au chœur. Venaient ensuite les autres enfants attachés à l'église, pareillement en aubes et en chapes et aussi le cierge à la main ; puis enfin celui d'entre eux qui avait été désigné pour porter ce jour-là le titre d'évêque et en recevoir les honneurs. Il marchait solennellement, paré des vêtements pontificaux, la mitre en tête et à la main la crosse ou bâton pastoral. Le cortège enfantin se dirigeait ainsi à travers le chœur vers l'autel des saints Innocents : pendant la marche le chœur chantait des répons adaptés à la circonstance. A l'autel des saints Innocents se faisait une station solennelle présidée par l'enfant évêque, auquel la rubrique donnait le titre de *Dominus episcopus*.

« A la fin de la station le peuple était invité à s'humilier et à se recueillir pour recevoir la bénédiction du jeune prélat : *Humiliate uos ad benedictionem*.

« Il la donnait à haute voix et avec toutes les solennités d'usage : *Dominus omnipotens benedicat uos*, etc.

« Le jour de la fête, les enfants étaient environnés des mêmes distinctions. A l'exception de la messe, qui était célébrée en leur présence par un chanoine, ils remplissaient en grande pompe toutes les fonctions du chœur. Cet office, d'après les rubriques générales, devait être simplement du rit double, mais les enfants avaient le droit d'ordonner qu'il fût triple, et leurs prescriptions étaient observées.

« Le seigneur évêque commençait l'invitatoire ; il chantait la neuvième leçon, la plus solennelle des Matines. Il retournait ensuite au vestiaire pour y reprendre les ornements pontifi-

caux, en revenait processionnellement comme la veille, précédé du même cortège, et entonnait lui-même le *Te Deum*.

« Laudes et Primes se chantaient pareillement sous la présidence de l'enfant évêque. A la messe, il appartenait aux enfants de diriger le chœur (*Pueri regant chorum*); eux seuls portaient les chapes et exécutaient les diverses cérémonies. L'évêque (toujours l'enfant) commençait la prose, l'offertoire, etc., et ceux des enfants auxquels aucune fonction spéciale n'avait été assignée, occupaient les premières places dans le chœur, *in superiori parte*.

« Aux vêpres, mêmes honneurs au seigneur évêque, mais, hélas! bientôt arrivait le terme de sa gloire. Au *Magnificat*, pendant que le chœur chantait ces paroles : *Deposuit potentes de sede*, le bâton pastoral lui était ôté des mains et était mis en réserve pour celui qui devait être élu l'année suivante.

« Le chapitre alors rentrait dans tous ses droits et le semainier terminait l'office (1). »

On voit qu'à Rouen au moins tout se passait dans l'ordre le

(1) Picard (Abbé). — *Quelques cérémonies allégoriques anciennement en usage dans l'Eglise cathédrale de Rouen*, dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, année 1847, p. 373 et ss.

Cet auteur a suivi les indications de l'*Ordinarium* de l'Église de Rouen (xve siècle), déjà connu de Du Cange, aujourd'hui à la Bibl. Nat. de Paris, ms. lat. 1213, mais dans la transcription du chanoine Le Prévost. Voici le texte relatif à la fête des Innocents :

...Hoc finito duo pueri tunicis et amictis induti, tenentes candelabra cum cereis ardentibus et omnes pueri ecclesie in cappis tenentes cereos ardentes, cum suo episcopo exeant de uestiario bini et bini, cantantes ℟ *Centum quadraginta*, et processione ordinata ueniant per chorum et eant ad altare sanctorum Innocentium et ibi stationem faciant et finiatur ibi et tres pueri cantent : *Hii empti sunt*. Quo finito sequatur antiphona *Innocentes* ; tres pueri ℣ *Letamini*; episcopus *Oremus. Deus, cuius hodierna die*. In reditu antiphona uel ℟ de Sancta Maria ad placitum : Unus puer cantet : ℣ *speciosa facta es* : Episcopus : *Oremus. Deus qui salutis*. Pueri dicant *Benedicamus*. Sequatur benedictio episcopi et dicat unus puer alta uoce, *Humiliate uos ad benedictionem* ; et alii respondeant, *Deo gratias* : Benedictio : *Dominus omnipotens, benedicat uos, etc*. In crastino est festum duplex, sed pueri uoluntate faciunt illud triplex.....

[Deinde ubi de Matutinis eiusdem festi] :

Dum nona lectio legetur, pergant pueri ad uestiarium ; qua finita, exeant bini et bini cum cereis ardentibus cantando ℟ *Centum quadraginta*. Tres pueri cantent ℣ et prosam et ante altare in modum corone, illud finiant; quo finito incipiatur *Te Deum*..... Ad missam omnes pueri in cappis in medio chori regant chorum ; episcopus incipiat officium. *Ex ore infantium*...*Kyrie* et *Gloria* festiue... Epistola in cantu cum prosa. Graduale pueri, ut prenotatur *Anima nostra*, ℣ *Laqueus* ; episcopus cum eo omnes pueri in modum corone, *Alleluia*. ℣ *Hii sunt qui cum mulieribus*. Sequentia, episcopus incipiat *Celsa pueri*; Euangelium in cantu *Angelus Domini apparuit*; *Credo* ; offertorium *Anima nostra*, quod incipiatur ab episcopo... ; deinde offerant

plus parfait. En souvenir de Celui qui avait dit : « *Sinite paruulos ad me uenire* », l'Église voyait avec infiniment d'indulgence ces innocentes récréations données aux enfants qu'on vouait à son service et qui, le plus souvent, étaient des déshérités de la vie. Sans doute, il y eut en quelques endroits des licences blâmables qui amenèrent l'interdiction de la fête : ainsi, vers 1246, nous lisons dans les *Statuts* de l'Église de Nevers cette prohibition : «... *sicut intelleximus inhonesta sub pena excommunicationis inhibemus districte ne talia festa irrisoria de cetero facere presumant, firmiter iniungente, ut sicut aliis diebus solemnibus seruitium diuinum faciatis* (1) ». Le concile de Cognac interdit, en 1260, non la fête des Innocents, mais les excès qui l'accompagnent et la parodie de l'enfant évêque, *cum hoc in ecclesia Dei ridiculum existat et hoc dignitatis episcopalis ludibrio fiat* (2). Au concile de Paris, en 1212 (3), et deux ans plus tard, à un concile tenu à Rouen, la participation à cette fête est interdite aux prélats, aux moines et aux moniales : on laisse la jeunesse s'amuser. Voici la rédaction du concile de Rouen.

C. XVI. A festis follorum ne accipiatur baculus omnino abstineatur.

C. XVII. Item monachis fortius et monialibus prohibemus predicta (4).

Il parut donc que la fête des Innocents, très en situation quand elle constituait véritablement une récréation annuelle donnée aux enfants de la maîtrise de Rouen, aux *innocentes* que l'Église élevait dans son sein, était déplacée quand moines et moniales en faisaient un prétexte à des divertissements moins discrets, *nimia iocositate*, à des jeux qui ne méritèrent pas toujours d'être appelés des jeux innocents. Et voilà pourquoi ce qui était permis ici fut défendu là.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

omnes qui uoluerint, ut supra notatur. Secreta, *Adesto Domine muneribus.* Prefatio, *Quia per incarnati, Sanctus* festiue, *Communicantes, Agnus* festiue. Communio, *Vox in Rama.* Postcommunio, *Votiua...* Ad uesperas antiphone cum neuma finiantur. Antiphona *Tecum principium...* Domnus episcopus cum eo duo tunicati ℟ *Iusti in perpetuum...* Antiphona *O quam gloriosum.* Psalmus *Magnificat* et tamdiu cantetur *Deposuit potentes* quod baculus accipiatur [ab eo] qui accipere uoluerit. Vespere finiantur a dietario.....

Texte de l'Ordinaire de Rouen du XIVe siècle. Bibl. de Rouen. Y. 110. Il a été publié par Migne, *P. L.* CXLVII, 135, et rangé dans les *Acta uetera,* que le chanoine Le Prévost a insérés dans son édition de 1679 à la suite du *De officiis* de Jean d'Avranches, qui fut évêque de Rouen au milieu du onzième siècle.

(1) MANSI, XXIII, 731.
(2) ID., *ibid.*, 1033.
(3) ID., XXII, 842.
(4) ID., *ibid.*, 920.

REVUE DE LA QUINZAINE

LETTRE DE WILLY.

Concours Diémer. — Nous avons eu cette semaine un important début : celui de Gabriel Fauré dans le rôle de président de jury. A vrai dire, ce n'était qu'une répétition générale ; la vraie première aura lieu au mois de juillet sur la scène de l'Odéon, mais on a pu déjà se rendre compte des qualités du débutant dans l'emploi tenu avant lui par M. Théodore Dubois. Ces débuts furent brillants, le nouveau président — qui décidément ne fait rien comme tout le monde — ayant eu l'idée de proclamer des jugements inattaquables et en conformité parfaite avec l'opinion publique. Le prix Diémer accordé à l'unanimité à M. Batalla et la mention offerte dans les mêmes conditions à M. Garès transportèrent d'enthousiasme tous les assistants qui avaient, depuis une heure, prononcé ce verdict sans espoir de le voir confirmer. Incontestablement MM. Batalla et Garès sont de très remarquables tempéraments de pianistes et le jury dut hésiter longtemps à partager le prix entre eux deux. Si la balance a penché en faveur de M. Batalla, c'est à cause d'un peu plus de maturité dans son interprétation : songez qu'il a déjà 17 ans !

La plupart des concurrents ont galopé les *Etudes symphoniques* avec une vélocité folle, parce que plusieurs passages de l'œuvre schumanienne en deviennent plus faciles. Pour les mêmes motifs, ils ont astucieusement ralenti les acrobaties tintinnabulantes de la *Campanella* élucubrée par Liszt et Paganini, ces deux poseurs de sonnettes. Quant à Chopin, c'est toujours la même précipitation incohérente, les accords bousculés comme des moutons qu'on précipite vers l'abattoir, puis les extatiques points d'orgue...

D'ailleurs, tout est bien qui finit bien, et puisque la vertu a été récompensée, il ne faut rien demander de plus. Dans sa loge, Diémer fut acclamé par la foule, et dans la cour les lauréats furent portés en triomphe. Et, faisant remarquer que pour la seconde fois le prix Diémer (décerné jadis à

Malats) récompensait un de leurs compatriotes, les transpyrénéens Montoriol-Tarrès et Ricardo Viñès échangeaient des regards triomphants...

C'est la race espagnole
Dont je raffole !...

P.-S. — Une raison majeure aurait dû détourner la brillante jeunesse conservatoriale du *rubato* dans le Schumann : ces *Etudes* n'ont pas volé leur nom de *symphoniques* ; en particulier, cette deuxième variation (j'en appelle à Cortot, triomphant le 25 mai salle Pleyel) est d'un effet clairement orchestral. Or, ces calmes accords auraient été évidemment confiés aux instruments à vent qui les auraient énoncés en mesure. Pourquoi ne pas réfléchir un peu avant de jouer ?

Risler. — Ce pauvre Nouveau Théâtre jouit de son reste : Réjane et le pic des démolisseurs le guettent. Déjà, marqué du signe fatal, il ressemble à un immeuble de San Francisco : les herses ont des airs penchés, les décors oscillent, il n'y a plus de « découverte » derrière la toile de fond ; les frises et le manteau d'Arlequin s'effilochent lamentablement, le rideau s'éraille, une andrinople sordide voile les dessous tristement éclairés par une lampe de secours, une tringle et son rideau s'effondrent dans une loge de balcon au commencement de la Sonate en *fa* ; Risler, qui a dû traverser un chantier de démolition pour arriver jusqu'à son piano, porte sur sa manche droite un galon de sergent dessiné avec du plâtre... « les Turcs ont passé là, tout est ruine et deuil ! »

Risler beethovenise avec une « ténuité » sonore que les typos de l'*Echo* ont transformée en « ténacité » au grand désespoir de l'Ouvreuse. Comme Gaston Carraud, je regrette, en entendant certaines sécheresses d'Erard, le velouté des Pleyels d'autrefois. Mais j'apprécie à leur valeur les oppositions de staccato et de sonorités d'orgue. Cet homme, assurément, sait ce que c'est qu'un doigté de substitution.

Mais dans la *Pathétique*, il n'est pas si pathétique que ça !

Nationale Fauré. — Inutile d'être mort pour mériter les honneurs du festival. Le programme de la Nationale, intelligemment varié, commençait par le Quintette récemment composé pour remonter jusqu'à la Sonate écrite en 1877. Il faut une singulière maîtrise et une puissante originalité pour exposé ainsi, tranquillement, à rebrousse-poil, une production disperser dans une période de trente ans. Je ne connais pas un compositeur capable de supporter ce renversement de l'ordre chronologique sans dommages. Songez à ce que la musique est devenue depuis ce petit tiers de siècle, songez à nos nouvelles habitudes d'oreille, songez à nos modes et à nos manies, et comprenez alors ce qu'il y a d'inouï dans ce simple geste de placer après un manuscrit de 1906 une composition terminée en 1876 ! Car la Sonate demeure plus jeune, plus neuve et plus délicieuse que jamais. Toutes les discrètes trouvailles qui sont le propre de l'écriture fauréenne, toute la délicate prescience des formules de la musique de demain dormaient depuis trente ans dans cette Sonate : chaque jour elles nous apparaissent plus actuelles et plus récentes ; dans dix ans elles livreront encore des secrets !

Mme Bathori détailla exquisement l'incomparable *Bonne Chanson*, que l'auteur accompagna avec une troublante rapidité ; Mme Marguerite Long joua en perfection le *Thème et variations*, si ingénieux et si élégamment écrit. Il y a là un petit coin où des gammes de tierces apportent en trottinant des modulations si suavement inattendues, ah ! maman !

Schumann. — Mme Lula Mysz-Gmeiner, accompagnée par Wurmser, cé-

lébre le cinquantième anniversaire de la mort de Schumann. Son interprétation, toujours très nuancée et intensément expressive, enthousiasme l'auditoire qui lui fait bisser une Chanson populaire et la gracieuse *Coccinelle*. Wurmser fut un accompagnateur exquis, plein de tact et de discrétion. Les *Papillons* (petits vols fous en *si bémol*, en *ut*, en *ré*) lui permirent de déployer toute sa grâce légère et nonchalante.

L'ACCORD. — Nous vous avons bien regrettée lundi dernier, ma chère Ouvreuse, m'écrit une de mes collègues du vestiaire du Nouveau-Théâtre. On donnait une audition d'*Iphigénie en Aulide* de Christophe Willibald, que l'on nomme parfois Gluck. L'orchestre, si j'ose m'exprimer ainsi, et les chœurs, si je puis dire, étaient constitués par des amateurs, et quels ! Réunis en société sous le nom fallacieux de « l'Accord », ces gens de bien ont joué faux avec violence et obstination. Les cuivres avaient plus d'un demi-ton d'écart avec les cordes ! Cinq solistes professionnels se débattaient dans ce chaos. Le pauvre Jean Reder luttait avec des contrebasses acharnées à gagner sur les autres instruments une respectable avance qu'elles conservèrent victorieusement pendant une bonne partie du 1er acte. Mlle Menjaud et M. Cèbe, plus aphones que des carpes, mimaient leur rôle avec résignation. Un chef d'orchestre gesticulait à l'aventure sans détourner les yeux de sa partition ; les exécutants, le sourcil froncé, n'avaient garde de lever le nez de leur pupitre. Mon Dieu ! que c'était drôle !...

Au fond, est-ce si drôle ? Jadis les amateurs s'amusaient entre eux, dans les salons ; aujourd'hui ils louent des salles de théâtre, collent des affiches et rançonnent le public. Où allons-nous ? Les affaires vont déjà si mal ! Nos filles ne trouvent plus de cachets tant il court d'amateurs prêts à les remplacer gratuitement. Et que sera-ce demain ? L'article 25 des statuts de « l'Accord » m'a appris que tous ces gens-là payaient 24 francs pour avoir le droit de martyriser les partitions. Ainsi, vous voyez, ils en sont arrivés à payer pour écraser les professionnels. Alors quoi ? Faudra-t-il que nous devenions toutes des Madame Cardinal ? A vous, bien tristement, ma chère Ouvreuse.

WILLY.

THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Roi aveugle*, « légende musicale » en deux actes, livret de M. **Hugues Le Roux**, musique de M. **Henry Février**.

« *Vieillesse des pères aveugles, tu seras toujours vaincue par la jeunesse de l'Amour aux grands yeux ardents...* »

Ce n'est pas très consolant, pour les parents du moins, un tel épilogue ! Et, quel que soit l'attrait du redoutable Erôs, ce serait presque odieux si ce n'était symbolique... C'est, dans tous les cas, une péripétie très imprévue dans la triste vieillesse d'Œdipe à Colone... On a fait des progrès depuis Sophocle ; et c'est le sujet de *Louise* la libertaire, transporté dans une légende aux froides neiges. C'est l'éternel problème entre la famille dolente et la jeunesse amoureuse. Est-il insoluble ?

Ainsi rêvions-nous le lundi 7 mai 1906, dans cette atmosphère safranée du théâtre obscur qui donne des points aux audaces picturales de M. Gaston La Touche : nuit coutumière des répétitions générales, où s'oublie le voisinage violent du plein-jour...

Au bord d'une baie sombre comme la salle, un vieux monarque aveugle et barbu, proche parent du vieil Arkhel, n'a plus d'autre joie que d'entendre la jeune voix de la tendre Hilda, sa fille aux nattes blondes... Cette blonde beauté brille pour lui dans un chant pur... Mais quel est ce sauvage fier, qui s'avance en maître sur sa nef courbe ? Est-il issu du *Vaisseau Fantôme* ou de *Lohengrin*, de *Gwendoline* ou de l'*Etranger* ? Conquérant et beau, comme fut l'Aveugle, — c'est Erik le Viking qui ravit la fille après avoir terrassé le père... Un interlude obscurément sonore, comme l'océan, prépare le second acte où le peuple des fjords menace tour à tour et supplie, avec son vieux Roi... La nef repasse ; mais Hilda conquise ne se plaint plus de son vainqueur ! La vierge qui se lamentait est devenue l'amante qui sourit... La volupté triomphe. Et le livret nous dit que le père aveugle est changé charitablement en rocher : en approuvant le premier l'Amour, n'aurait-il pas été plus royal ?

Quoi qu'il en soit, le début musical de M. Henry Février est plus qu'une promesse et qu'un pensum d'écolier ! C'est la partition brève, mais vigoureuse, d'un jeune auteur de vingt-huit ans qui se souvient de ses aînés, de Richard Wagner, d'Emmanuel Chabrier, de Claude Debussy, voire même de son maître, M. Gabriel Fauré, mais qui déjà possède une technique vibrante avec un réel courage : et, par ces temps d'art invertébré, de musique amorphe, il ne craint ni la juste prosodie, ni la solide déclamation, ni la forme, ni même les amples mélodies ; il y a, dans tout l'ouvrage, et surtout dans le grand chœur animé du second acte, une grandeur passionnée qui touche à l'émotion; le wagnérisme qui sonne encore dans telle rauque fanfare n'a pas eu raison de cette fermeté spontanée, toute française. Au demeurant, partout, l'orchestre est souple, avec des timbres persuasifs et d'heureuses modulations. Un début à retenir !

L'interprétation se montre à la hauteur lyrique de cette sombre bluette ; et plaignons ce vieux Roi d'être aveugle : car, s'il entend la voix de l'exquise Mme Vallandri (sa fille Hilda) qui chante si purement, il ne peut ensoleiller ses yeux éteints à sa beauté blonde ! Après son excellent début dans *Mireille*, en 1904, tous les connaisseurs avaient retenu l'atticisme naturel et le parfum de grâce décente émané de cette jeune artiste qui s'est révélée naguère *Grisélidis* (1) en personne ; sa distinction svelte et sa passion contenue devaient faire merveille dans Hilda, blond printemps reconquis sur le vieil hiver; et nous aurions plaisir à l'entendre, à la voir, dans la Chrysis d'*Aphrodite*. Excellents aussi MM. Vieuille (Arkhel, non le Roi aveugle), Fernet (Erik), Devriès (Ymer), et l'orchestre que Luigini transmet à M. Ruhlmann. Ici l'artiste souverain, c'est encore et toujours le directeur qui se plaît à plonger nos rêveries dans cette nuit bleue : d'accord avec le paysagiste Jusseaume, l'art de M. Albert Carré collabore avec la beauté de Mme Vallandri pour nous apitoyer davantage sur la cécité du vieux Roi !

Le metteur en scène qu'il est éminemment a fait le tour de force de monter le délicieux oratorio, d'ailleurs théâtral, de *Marie-Magdeleine*, évangile pieusement profane où coule le sang d'Adonis... Née en 1873, elle a trente-trois ans, la Madeleine de Massenet : c'est assez bien l'âge d'une repentie... Mais comme elle paraît plus jeune dès que se réveille la voluptueuse musique d'un charmeur et dès qu'on revoit avec ravissement Mme Aïno Ackté ! Pourquoi le directeur artiste, qui fait si bien les choses, n'a-t-il point convié la presse à fêter la répétition générale de *Marie-Magdeleine* ressuscitée !

RAYMOND BOUYER.

(1) Regarder, au Salon des artistes français, la petite toile lumineuse et documentaire de Guillonnet : *Le foyer des artistes à l'Opéra-Comique, un soir de Grisélidis.*

LES CONCERTS

Max Reger. — Musique française ancienne. — M. Alfred Cortot. — Mlle H. Zielinska. — Mme Kutscherra. — Le Conservatoire.

Depuis la renaissance de la musique française à la fin du XIXe siècle, on nous reproche volontiers un certain chauvinisme, qui nous porterait à ignorer ou mépriser de parti pris tout ce qui n'est pas l'œuvre de nos compositeurs. Il suffit de rappeler l'enthousiasme que déchaîna parmi nous la musique russe moderne, l'intérêt avec lequel nous suivons les progrès de la musique espagnole, pour montrer que la France n'a pas perdu ses traditions de généreuse hospitalité. Mais la vraie querelle est avec l'Allemagne, et c'est peut-être bien un peu une querelle d'Allemands. Car un pays où l'on vient à peine de découvrir César Franck, où Vincent d'Indy et Claude Debussy sont à peu près inconnus, ne peut guère nous reprocher équitablement d'ignorer Mahler ou Reger. Mais l'Allemagne est habituée, depuis si longtemps, à se considérer comme le professeur de musique de l'Europe, qu'elle ne peut comprendre notre prétention de l'instruire à notre tour. Car nous ne demandons pas mieux que de connaître et d'admirer les chefs-d'œuvre de l'art post-wagnérien, s'ils existent ; ce que nous voulons seulement, c'est qu'on ne borne pas aux frontières de l'Allemagne la vie et le progrès de la musique. C'est donc par une fort heureuse pensée que Mme la Princesse Edmond de Polignac nous faisait entendre, dimanche dernier, une *Sérénade* de **Max Reger**, pour flûte, violon et alto. Admirablement exécutée (malgré une écriture très gauche) par MM. Fleury, Geloso et Monteux, écoutée avec toute l'attention et le recueillement possible, dans la haute salle si propice à l'admiration, cette sérénade a déçu toute attente. D'abord c'est une singulière audace, dans un pays où l'on prétend respecter Beethoven, que d'instituer une sorte de rivalité avec lui ; et la couverture du morceau, où le masque du grand musicien repose sur un canapé de lauriers, fait involontairement songer au mot de Rossini : « Ce n'est pas mal, Monsieur, mais ce serait mieux si c'était vous qu'étiez mort et Meyerbeer qui eût écrit votre messe. » Le plus curieux, c'est que des deux ouvrages, c'est celui de Max Reger qui paraît le plus ancien. L'auteur a-t-il voulu faire un pastiche ? Nous ne savons ; mais ce qui est certain, c'est que ses idées semblent copiées sur Haydn, dont elles ont la démarche menue, mais non la grâce et l'esprit ; et le développement est fait selon les plus correctes formules de l'ancien art classique ; il y a surtout un morceau à variations, avec le passage en mineur obligé, qui pourrait passer pour une agréable plaisanterie, s'il durait un peu moins longtemps. Quel peut être l'état d'esprit d'un homme qui, au lieu de chercher à créer, s'ingénie à refaire, avec une lourde application, des œuvres écrites jadis en toute liberté ? c'est ce que je renonce à comprendre. Car enfin, quel est l'intérêt de ce travail ? De nous montrer l'habileté d'une main rompue à tous les exercices de l'école ? Mais cette habileté est ici fort contestable, et à tout instant des modulations brusques attestent une possession insuffisante de cet art délicat des changements insensibles de tonalité, qui fut le véritable art classique. Et puis l'habileté est un mérite pour un élève et non pour un artiste. L'art allemand (Strauss mis à part) n'est-il donc aujourd'hui qu'un art de professeurs ? Nous voulons espérer que non.

Cette *Sérénade* avait été précédée du *Quatuor* de **Ravel**, interprété par MM. Geloso, Bloch, Monteux et Griset avec un charme poétique, une délicatesse de sonorités, une aisance émue dont rien n'approche. Combien cette musique pittoresque avec élégance et claire avec raffinement répond

bien à notre goût français ! Et quel délice de l'entendre dans le silence d'une salle de palais, aux charpentes si hautes que les clartés électriques y semblent des étoiles ! C'est là qu'on nous promet, pour dimanche prochain, une audition intime du *Cœur du Moulin*, de Déodat de Séverac. Et c'est ainsi que revivent parmi nous, en dépit des utopies de l'art pour tous, les aristocratiques académies du XVIe siècle italien. La musique est un art somptuaire, et c'est pour cela que je ne deviendrai jamais socialiste.

L'exposition des miniatures du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale s'est ouverte par une fête musicale qui en fut le digne prélude. Car le programme, délicatement accordé au caractère de l'exposition, disposait merveilleusement les esprits à goûter cet art subtil et précis, où l'esprit français a donné quelques-uns de ses plus rares chefs-d'œuvre. Véritables miniatures, que ces poétiques mascarades où François Couperin nous peint « la Virginité sous domino couleur d'invisible », ou « les vieux galants et les trésorières surannées sous les dominos pourpre et feuille morte » ; ou bien encore « les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les Ours et les Singes ». Mme **Wanda Landowska** a souligné chaque détail de ces jolis tableaux avec l'intelligence la plus nette et la plus pénétrante qui se puisse imaginer, et l'entente la plus parfaite des jeux du clavecin Pleyel et de leurs riches colorations. Après quoi, elle passa au piano, je ne sais trop pourquoi, afin de jouer une *Sonate* de Dominico Scarlatti, quelque peu scolastique, et le *Coucou*, aimables variations de Pasquini. Combien le son de l'instrument moderne apparut tout d'abord terne et gris ! Il n'a pas moins fallu que le grand talent de l'artiste pour nous réconcilier avec lui.

Le *Triomphe de la Raison sur l'Amour*, qui nous fut donné ensuite, est une cantate officielle autant qu'édifiante, composée en 1696 par le fils de Lulli, ou plutôt par ses soins : car cet héritier, justement défiant de ses forces, faisait volontiers écrire sa musique par de plus qualifiés que lui. On aime à croire que c'est à Campra qu'il faut attribuer cet ouvrage aimable, malgré l'aridité du sujet qui met aux prises deux bergers galants et deux sages bergères, insensibles à leurs feux. Les airs sont aisés et gracieux, bien caractérisés, et les intermèdes de danse sont d'une amusante vivacité. Formules que tout cela, sans doute, mais formules si désuètes qu'elles ont repris une saveur, et qui d'ailleurs furent toujours moins factices que celles de l'art moderne. Mlle **Marguerite Babaïan** leur prêta le charme candide d'une voix pure, souple et d'une rare étendue, et M. **Ch. Sautelet** une élégance noble et douce, bien propre à attendrir les plus austères vertus. L'orchestre, où les plus graves de nos critiques et historiens tiraient l'archet ou effleuraient des lèvres la flûte sous la direction de M. **Jules Ecorcheville**, auteur érudit de cette exhumation, a montré beaucoup de goût et de soin ; et le clavecin était délicatement tenu par Mlle **Chouchik Babaïan**, assise à côté d'elle, Mme Wanda Landowska ne perdait pas une note, et ses yeux brillaient de plaisir au succès de celle qui fut son élève.

M. **Alfred Cortot**, qui donnait le 18 mai le premier de ses trois concerts romantiques, est un artiste d'une rare intelligence, son toucher est délicat, sa sonorité colorée et variée, et ses octaves de la main gauche peuvent faire envie à bien des pianistes qui ont sacrifié plus de temps que lui à la conquête de la virtuosité. Son interprétation de Chopin me charme, lorsqu'il ne s'agit que de grâce et de juvénile tendresse. Mais les nobles et chaleureux accents de cette musique chevaleresque n'ont pas, à ce qu'il me semble, été rendus avec la sincère emphase qui leur convient, et que possède si bien M. Planté, par exemple. Au même concert, Mme **Bathori** a chanté avec un sentiment exquis de simples et naïves mélodies écrites sur des paroles polonaises.

Je louerai encore Mlle **Hélène Ziélinska** d'avoir joué sur la harpe chromatique, avec une délicatesse extrême et un goût parfait, différentes œuvres de piano, entre autres les *Jeux d'eaux* de Ravel, plus fluides que jamais. Je louerai aussi Mme **Kutscherra** d'avoir chanté expressivement le *Cœur solitaire* de Léon Moreau et la *Chanson* d'Armande de Polignac. Et je m'indignerai contre les chanteurs qui, au dernier exercice des élèves du Conservatoire, nous ont exhibé des voix si incertaines et mal posées. Tout l'enseignement du chant serait à réformer au Conservatoire.

LOUIS LALOY.

Mlle Blanche Selva. — M. Ch. Bordes. — M. Kreisler.

Le nombre des pianistes qui, chaque saison, éprouvent le besoin de réunir dans une salle de concert quelques centaines d'auditeurs, est infini. Bien rares sont ceux dont la valeur, non seulement au point de vue pianistique, mais au point de vue esthétique, offre quelque intérêt. Si j'ai parfois fait grief à M. Colonne de la composition de certains de ses programmes, que ne dirai-je des programmes que nous infligea la majorité des virtuoses !

Tous calqués sur le même modèle, ils suivent un certain ordre vaguement historique. Ils débutent par une fugue de Bach transcrite par Liszt ou Tausig, ou un quelconque des spécialistes de ce sport, suivent par une des sonates les plus connues de Beethoven : *Pathétique*, *Clair de Lune*, *Appassionata*, *op. 106*, *109* ou *111*, qui sont censées représenter les œuvres dont un pianiste digne de ce nom ne doit pas sortir. Schumann et Chopin, ce dernier surtout avec ses œuvres les plus incohérentes, mais les plus brillantes, représentent le romantisme musical, et Liszt, le mauvais goût pianistique et antimusical. Il est d'ailleurs fortement battu en brèche sur ces deux points par les virtuoses eux-mêmes qui ont tous à leur actif un *La Source et le Poète*, VALSE DE CONCERT, ou *Les Délices de Vienne*, VALSE DE BRAVOURE, œuvres qui ne tiennent à la musique que parce qu'écrites avec les notes de la gamme elles se jouent sur les touches d'un piano. Parfois, se piquant de modernisme, un pianiste ose un morceau de Debussy ou de Fauré, et toujours les programmes se ressemblent, le goût du public ne s'améliore pas et les salles ne se remplissent que grâce aux billets de faveur.

Au-dessus de ces peu intéressants virtuoses, indignes du nom d'artistes, Mlle **Blanche Selva** apparaît comme une étoile de première grandeur. Imbue d'un ferme esprit de méthode, elle compose ses programmes en artiste qui comprend ce qu'elle joue, chose rare. Après avoir donné l'œuvre intégrale de piano de Bach, elle a entrepris de nous donner en deux séances une sélection des meilleures œuvres modernes de piano. Une telle entreprise exigeait de sa part un labeur de métier dont peuvent se rendre compte ceux qui savent combien l'écriture moderne est difficultueuse et en même temps un sens artistique qui lui permît de passer sans effort d'une œuvre de Franck à une de Ravel, en donnant à toutes deux l'interprétation qui lui convient. Il sera question prochainement, ici même, du répertoire moderne de piano et de ce qu'il en faut penser. Disons simplement aujourd'hui qu'elle a rempli sa double tâche avec un succès dépassant toutes les prévisions. Elle peut être fière de son œuvre comme M. d'Indy et la *Schola* peuvent être fiers de la compter parmi les leurs.

Franck ouvrait un premier concert avec le *Prélude, Aria et Finale* dont la beauté sereine et noble résume admirablement la mentalité détachée de toutes les contingences humaines. Sans pâlir à côté de cette splendeur, *Iberia* d'Albeniz évoque toute l'Espagne moderne : pays d'Orient encore,

qui ne veut rien ignorer des raffinements occidentaux et s'y jette avec cette fougue que ses fils apportent à toutes choses. Délicatement scholiste, avec l'inévitable chanson grégorienne, cette œuvre, d'une difficulté d'écriture très caractéristique, est le digne pendant d'*En Languedoc*, de Déodat de Séverac, et il faut être reconnaissant à Mlle Selva de nous l'avoir révélée. De même pour *Le Long du Ruisseau*, de M. **Coindreau**, qui dans la même note sut atténuer la rigidité de son écriture pour nous donner l'impression de la facilité et de la douce joie de vivre qu'on peut ressentir en pareil lieu. Le concert se terminait par la sonate en *mi mineur* de **P. Dukas**. On peut ne pas trouver dans cette œuvre les caractères d'une inspiration géniale, on ne peut lui méconnaître le respect que mérite la haute probité d'art qui s'en dégage. Que l'influence de Brahms s'y retrouve, et parfois celle de Franck, je n'en disconviens pas ; mais je suis plein d'estime pour une œuvre d'une tenue parfaite, aux sonorités parfois exquises et qui a enrichi la partie la plus pauvre de la littérature musicale moderne.

Le second concert fut plus intéressant encore. Si je ne goûte guère les nocturnes des Fauré, que dire des exquises *Pagodes* dont la couleur, la puissance d'évocation dévoilent l'âme la plus exquise du plus raffiné de nos musiciens modernes ? Si la *Vallée des Cloches* est, parmi les *Miroirs* de Maurice Ravel, celui qui est le plus dans la note de la *Schola*, je lui préfère — l'*Alborada* ou *Une barque sur l'Océan*. Je reconnais d'ailleurs que cette pièce était plus que les autres dans les moyens de Mlle Selva, et elle fit bien de l'interpréter en se laissant guider par toute la fougue de son tempérament. La *Schola* était représentée par le Maître et son meilleur élève, dont les deux poèmes musicaux, véritables transpositions de la Nature dans l'Art : le *Poème des Montagnes*, *En Languedoc*, suffiraient à leur gloire. Tandis que l'art de M. d'Indy est d'une sévérité qui voudrait dompter la nature, D. de Séverac vit au contraire la Nature sans écouter autre chose que la joie qui bruit en son cœur lorsqu'il parcourt, au chaud soleil, sa terre natale, le Languedoc brûlé où la chaleur dessèche et vivifie en même temps ceux qui sentent l'âpre poésie d'une *garrigue* plantée d'oliviers rabougris parmi des pierres blanches. Ce fut beau, d'une beauté noble et puissante. Que de pareilles fêtes se renouvellent le plus souvent possible. Mlle Selva rendra à l'Art plus de services que les Diémers, Saüers et *tutti quanti*.

M. **Charles Bordes** est infatigable. Au milieu des soucis de la préparation du Congrès de Montpellier, il trouve le temps de traverser la France et de venir nous donner une exécution de *Rébecca* de Franck qui fut parfaite à tous les points de vue. Un tel sujet convenait à Franck par la poésie intense qui s'en dégage, mêlée d'un certain mysticisme religieux et symbolique.

L'oratorio de Franck fut précédé de fragments de *Zoroastre*, de Rameau, dont l'ouverture est, à mon avis, une des œuvres musicales les plus intéressantes du XVIIIe siècle. Les Chanteurs de Saint-Gervais furent, comme toujours, excellents dans les œuvres du XVIe siècle qui leur sont chères, et, les *Cris de Paris*, de Jannequin, sont plus intéressants que certains passages de *Louise*. Les solistes furent excellents, entre autres Mlle Pironnay et M. A. de Gabriac, qui chantèrent *Rébecca* avec une pureté de style bien rare parmi nos chanteurs attitrés des grands concerts.

M. **Fritz Kreisler**, de Vienne, est un des virtuoses du violon dont la technique est la plus parfaite et les dons les plus splendides. Doué d'une qualité de son magnifique et possédant un archet très à la corde, il joua avec ampleur une sonate de Hændel et la sonate en *sol mineur* de Bach. A

ce propos, il est intéressant de noter combien peu exacte est cette dénomination de tous usitée. Les six œuvres de Bach désignées par le vocable de sonates pour violon seul ne sont en rien des sonates, mais bien des suites. Leur développement est binaire, elles ne contiennent nullement les deux thèmes dans le premier mouvement et sont uniquement composées de mouvements soudés les uns aux autres par la seule volonté du compositeur.

Passé cette digression à laquelle l'art de M. Kreisler est indifférent, j'ajouterai que si son exécution de la *Chaconne* de Bach fut impeccable au point de vue violonistique, le style qu'il lui prête me parut quelque peu fantaisiste. Nul besoin d'ajouter à une œuvre aussi grandiose des essais d'émotion qu'elle contient en soi : une telle œuvre vit plus par la longue théorie de ses développements que par la fougue artificielle que peut y mettre un exécutant. Après une magistrale exécution de la *Folia* de Corelli et du *Trille du Diable* de Tartini, M. Kreisler fit une large part à nos auteurs du XVIIIe siècle dont l'œuvre violonistique tend de plus en plus à entrer dans le répertoire des grands virtuoses. Un *tambourin* de Leclair et un *menuet* de Francœur furent de bien meilleures musiques que la *Tarentelle* de Wieniawsky et que les *Scènes de la Czarda* de Hubay. Il faut cependant noter qu'à force d'arrangements, qui ne sont pas des simplifications, M. Kreisler a réussi à donner une tournure vaguement musicale à une étude avec variations de Paganini. C'est tout à son honneur.

CH. CHAMBELLAN.

A la Sorbonne. — Société Bach.

Le 6 mai, au grand amphithéâtre de la Sorbonne, concert de la « Chorale » des lycées de jeunes filles de Paris, une récente et très sympathique organisation musicale.

Tout le milieu de l'amphithéâtre, près de l'estrade occupée par l'orchestre des Concerts Colonne, est un vaste champ de charmantes têtes de jeunes filles, fraîches, roses, souriantes ; par-ci par-là on remarque de petits visages espiègles, qui curieux, animés, se retournent pour regarder la grande salle où on ne trouve plus aucun siège, si grand est le nombre des personnes qui sont venues les entendre.

L'impression devient encore plus attendrissante quand, attentives et sérieuses, elles commencent à chanter sous la direction de M. G. Pierné.

Une sonorité douce, légère, je dirai presque vaporeuse et frêle, se dégage avec un tel charme que l'auditeur est capable même d'accepter un chœur à deux parties de Massenet, composé pour la Chorale, horriblement banal et vide.

Puis on entend l'*Hymne à la Nuit* de Rameau, qui ne peut compter parmi les œuvres importantes du compositeur, très agréable pourtant et que la Chorale bisse au désir unanime de la salle, ainsi que l'*Hiver s'envole* de Pierné, très simple, sans prétention, mais aussi sans valeur artistique.

Toutes ces jeunes voix sont bien disciplinées, et la diction était très bien respectée. Seulement les fins de phrases paraissaient un peu alourdies, étant traînées, ce qui est très difficile à éviter dans un chœur qui compte de 500 à 600 personnes.

Il faut espérer qu'en se fortifiant cette sympathique Société contribuera surtout à purifier et développer le goût musical de ces petites filles, qui paraissent être très bien douées musicalement, en leur faisant chanter les œuvres vocales des grands maîtres classiques comme Bach, Hændel, Rameau, Mozart et autres.

Espérons aussi qu'elle stimulera les jeunes compositeurs. Et si la jeune

école s'y intéressait, combien de nouvelles œuvres de valeur pourrait-on attendre !

Je songe aussi à entendre ces voix pures dans une cathédrale. Combien l'impression y serait plus touchante !

Plusieurs artistes sont venus faire de la musique pour ces jeunes filles, et c'était une joie de voir l'intérêt, l'enthousiasme et le plaisir de cette jeunesse.

Mme Würmser-Delcourt a fait entendre la *Danse sacrée* et la *Danse profane* de **Debussy**, que j'avoue trouver trop vaporeuses, souples et sensuelles pour une harpe chromatique, à la sonorité dure et sourde.

Peut-être la résonance de la salle y est-elle pour quelque chose. Cette salle est trop large, arrondie, plusieurs demi-coupoles au-dessous de la grande coupole divisent le son, mais je m'arrête, de peur de m'engager dans des problèmes insolubles : la voix de M. Dufranne, qui a chanté la *Cloche* de Saint-Saëns et les *Deux Grenadiers* de Schumann, qu'il a dû bisser, paraissait sourde, et la sonorité de la Société des Instruments anciens était délicieuse, d'un ensemble parfait. Seulement le clavecin se confondait trop dans l'ensemble, au point de n'être presque pas entendu.

Mme Roger-Miclos a brillamment exécuté le *Concerto* de Pierné, dont la première partie est seule supportable.

Au dernier concert de la Société Bach, le 10 mai, on a entendu une rare et exquise cantatrice, véritable « Oratorien-Sängerin », Mlle **Maria Philippi**, contralto solo de la Singakademie de Berlin, si rare et si exquise qu'on était disposé à l'indulgence pour un orchestre assez pénible à entendre, tant il manquait d'homogénéité et d'ensemble.

Mlle Philippi a chanté avec l'orgue, très bien accompagnée par M. G. Bret, cinq *Geistliche Lieder* (chants religieux) de Bach d'une grande et pure beauté, puis l'air de la cantate *Schlage doch* avec les clochettes, qu'elle a interprétée d'une façon exquise et inoubliable.

Elle était moins à son avantage dans la première belle cantate *Am Abend aber*, où elle avait des partenaires aussi sûrs qu'éprouvés, comme Mlle Pironnay, MM. Plamondon et Reder. C'est probablement l'émotion qui a dû empêcher la cantatrice de déployer toutes les belles qualités de l'âme, de style, de technique et de l'intelligence vocale, dont elle a fait preuve dans les airs plus haut nommés.

Mlle **Boutet de Monvel** a exécuté avec beaucoup de maîtrise surtout les deux premières parties du concerto en *ré* mineur, mais, hélas ! si mal secondée par l'orchestre !

Les chœurs, en revanche, sont en grand progrès, les voix de femmes font une agréable surprise par leur fraîcheur et leur conviction. Le choral de la cantate *Am Abend aber* était si bien chanté, que tout le public voulait le réentendre.

M. B.

Société Nationale. — Festival G. Fauré. — Le Quatuor Capet.

Au milieu de l'orgiaque et absurde foire à musique que la « *saison parisienne* » offre aux riches amateurs d'exhibitions tapageuses, quel repos et quelle pure joie d'entendre, dans un milieu intelligemment respectueux, chanter la Muse de M. Gabriel Fauré ! Ignorante des désirs qui font mal, des pensées qui tourmentent, des larmes qui défigurent, elle chante une harmonie dont elle a le secret, et son chant, d'une élégance raffinée, d'une suprême distinction dans sa grâce un peu alanguie, pénètre en nous comme un parfum discret et voluptueux.

Le programme commençait par le nouveau *Quintette* dont la beauté fut, dans le précédent numéro de ce journal, apprécié en termes si justement exquis par M. Louis Laloy ; il était exécuté par M. Fauré lui-même et le Quatuor **Capet**. Le Quatuor Capet s'est mis hors de pair par l'incomparable interprétation qu'il sut donner des chefs-d'œuvre beethovéniens. Jamais la pensée du « Grand Penseur » de la musique ne nous fut plus complètement révélée. MM. Capet, Tourret, L. Bailly et Hasselmans nous ont, mardi dernier, montré une fois de plus quels serviteurs de l'Art, intelligents et respectueux, ils peuvent et savent être.

Après diverses œuvres pour piano excellemment mises en valeur par Mlle **Marguerite Long**, après la *Bonne Chanson* chantée avec sûreté et intelligence par Mme **Bathori**, le concert se terminait par la *Sonate pour piano et violon* jouée par MM. G. Fauré et L. Capet. M. Capet sait, mieux que personne, se mettre en communion avec la pensée de l'auteur qu'il interprète, et, sans aucune recherche d'effet personnel, nous la rendre sensible ; cette simplicité, cette sincérité absolue, cette compréhension intime et profonde, donnent à son jeu une noblesse, une puissance d'émotion tout à fait exceptionnelles.

Ah! la délicieuse soirée..... Grâces soient rendues au Comité directeur de la Société Nationale, de nous avoir, après une longue route dans un pays souvent aride, conduits à cette charmante oasis.

MAURICE FOURRIER.

M. Luzzati et Mlle M. Mac Evily.

Je crois que M. Demets tend à devenir un accapareur, il fonde un nouveau « trust », il veut acquérir le monopole de la bonne musique étrangère. Si ce n'est pas là le fait d'un parfait patriote, c'est du moins celui d'un impresario éclairé et qui réussit. Depuis un certain temps en effet il nous a révélé plusieurs artistes d'outre-frontières dont la valeur est indiscutable. Je me rappelle encore avoir écrit récemment quelques lignes enthousiastes au dos du portrait d'une jeune pianiste argentine dont il nous avait permis d'apprécier les qualités exceptionnelles. J'ai aujourd'hui à traiter d'une façon fort élogieuse les concerts de M. Luzzati (2 mai) et miss Mary Marc Evily (3 mai), tous deux salle Berlioz.

La séance de M. Luzzati avait attiré dans la coquette bonbonnière de la rue de Clichy toute la colonie italienne de Paris ; pas un strapontin de libre. Le sympathique pianiste a montré que son concert méritait bien cette curiosité ou plutôt cette confiance d'abord par le choix de ses collaborateurs, la toute gracieuse Darmières de l'Opéra-Comique et le célèbre Alberto Bachmann, qui a ouvert la soirée avec M. Luzzati par la *Sonate à Kreutzer* Elle a été jouée dans le recueillement voulu, et les deux artistes, sur la virtuosité et la technique desquels il n'est pas nécessaire de parler, ont montré une fois de plus combien ils possédaient à fond les secrets du style du bon vieux maître.

Quatre des pièces qu'il est d'usage de placer en première ligne parmi les œuvres de Chopin ont permis aux auditeurs d'admirer l'interprétation juste, bonne et rare de M. Luzzati pour des œuvres que la plupart abîment affreusement ou même ne comprennent pas.

Mlle Darmières a dit ensuite avec un grand charme *Pourquoi* de Widor ; la *Voix des cloches* de Luigini, que j'ai déjà entendue, je crois, aux matinées musicales de l'Ambigu, par Marie Thierry, a valu à l'aimable cantatrice un succès aussi flatteur pour ses dons naturels admirables que pour le cachet bien personnel dont elle marque chaque morceau de son répertoire.

Dans la deuxième partie enfin, qui n'a différé de la première que par l'accroissement manifeste de la satisfaction du public, je remarque au n° 5 un *Impromptu* de Luzzati dont l'auteur a pu voir l'excellent effet et au n° 6 deux compositions de Bachmann qui ont remporté le succès qu'elles méritaient bien. En résumé, la soirée a été excellente, pour ne pas dire exceptionnelle.

Le 3 mai, en matinée, Mlle M. Mac Evily a triomphé avec *Still wie die Nacht* (Bohm), *les Larmes* de Werther (Massenet), *la Brise* (Saint-Saëns) et *Aime-moi* (Bemberg).

Le monologue et l'air de Didon des *Troyens* de Berlioz lui ont valu un beau succès, ainsi qu'avec M. Dulac le duo du 2e acte de *Samson et Dalila*.

Elle s'était assuré le précieux concours de MM. Amato, le violoncelle bien connu de l'Opéra, Dulac, de l'Opéra-Comique, et Georgis, chef des chœurs à l'Opéra-Comique.

Tous ont obtenu des applaudissements que le nombreux public de la colonie américaine, avec justice d'ailleurs, ne leur a pas ménagés.

Germaine Arnaud.

Le 12 mai, Germaine Arnaud a donné son 2e récital chez Erard. J'ai déjà dit trop clairement ma façon de penser sur elle, lors de son concert chez Pleyel, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ; je me contenterai de transcrire ici les quelques notes que j'ai prises dans la salle même sur les deux premiers numéros que seuls j'ai pu entendre.

J'aurais aimé plus éclatantes les sonorités qui marquent le début de l'allegro du *Carnaval de Vienne* ; cela dépend uniquement de l'instrument un peu sourd par lui-même et auquel Mlle Arnaud n'est sans doute pas complètement habituée. Les « piano » des Romanzen ont été admirablement bien exécutés. Dans le scherzino, les basses ont été martelées avec toute l'énergie désirable. Toujours par la faute de l'Erard, les traits de l'intermezzo m'ont paru quelque peu sourds ; le chant en « piano » a été fort délicatement nuancé. La jeune artiste a à peine effleuré le Rondo en *sol* de Beethoven. La qualité de son a été ici excellente et le style absolument pur. Dans la pièce 33 de Scarlatti même impression : délicatesse et style ; j'aime moins la pièce 36, ce qui n'a pas empêché l'exécution d'être remarquable, particulièrement pour les passages « piano ».

Du *Badinage* d'Alphonse Duvernoy (recueil de 7 pièces sur un thème initial, dit le programme), j'ai goûté seulement le commencement (façon de cloches) et la fin, où le thème carillonnant du début revient en « piano ». Mais de l'exécution j'ai applaudi, avec les auditeurs choisis qui formaient la salle, le tout, comme je me propose de le faire chaque fois que Mlle Arnaud jouera sur un Pleyel, un Erard, un Steinway, un Bechstein ou même, ce qu'à Dieu ne plaise, un Gaveau.

W. Bastard et A. de Montrichard. — J. Hollmann et E. Gigout.

Retenu au début du concert Arnaud, je n'ai pu arriver qu'à la fin de la première partie à la salle de l'Union, où avait lieu la séance de MM. **Bastard** et de **Montrichard**. Je dois dire d'abord que j'ai été largement récompensé de mon zèle.

M. Eugène Gigout, l'organiste de Saint-Augustin, a joué quatre pièces de sa composition ; je n'ai entendu que les 3 dernières, mais elles me font bien augurer de la *Marche religieuse* qui se trouvait en tête.

Le *Scherzo* est remarquable, disent mes notes ; la *Communion* très touchante, émouvante par sa douceur même ; la *Toccata* vaut les deux

numéros précédents, quoique l'idée, qui en est grande et large, soit transcrite dans des formes un peu communes.

Le programme annonçait, pour finir, une sonate pour violoncelle et piano de A. de Montrichard ; sa facture ne m'a pas paru mauvaise, elle est en tout cas originale, quelquefois trop même, mais elle mérite cependant d'être entendue.

Jos. Hollmann, le roi du violoncelle, a des sonorités étonnantes : il suffit de l'entendre accorder ou faire un pizzicato pour comprendre qu'il y a là quelque chose qu'aucun peut-être n'a jamais possédé : une qualité de son qui tient du prodige. Je rends grâces maintenant à M. William Bastard d'avoir joué sa partie de piano à la mode anglo-saxonne : avec sans-gêne. C'est en effet pour faire face à ses *forte* continuels, voire même *fortissimo*, que M. Hollmann a encore augmenté l'énergie avec laquelle il tire les notes de son instrument enchanteur.

Je suis certain qu'un violoncelliste comme on en voit dans nos concerts n'aurait pu arriver à faire entendre un seul son.

Mais M. Bastard savait sans doute qu'il s'adressait à forte partie, et c'est peut-être là l'explication de la façon vigoureuse et tapageuse dont il a été le partenaire applaudi de M. Hollmann.

Société des Concerts de Chant classique.

Je ne sais si cela dépend de l'excellente impression du début, toujours est-il que la matinée du 11 mai m'a paru charmante en tous points.

A mon avis, tout l'honneur en revient à M. **G. Marty**, dont la baguette énergique et délicate à la fois a dirigé le concert de manière à le rendre impeccable.

On a applaudi Mme **Auguez de Montalant** particulièrement dans son interprétation très dramatique du rôle de Brunehild (*Merowig*. Sam. Rousseau, acte I, 1er tableau). M. A. Brun a eu sa part de triomphe avec la *Berceuse* de Darbé accompagnée fort délicatement par l'orchestre.

Enfin louons le bon goût de M. Marty, auquel nous devons la 1re audition d'une petite partie du 2e acte de *Don Procopio*.

La voix discrète, au timbre un peu voilé, de M. Plamondon, qui n'a pu suffisamment claironner les répliques éclatantes de Merowig, a fait merveille dans trois chansons de Méhul, dont l'une, *les Bergers*, est délicieuse. Cette petite pièce est encore comme imprégnée des parfums d'une foule de petits bergers Watteau, fragiles comme des figurines de Saxe qui devisent joyeusement, tandis que résonne le hautbois champêtre, que bruissent les petits violons, le tout accompagné de la note à dessein aigrelette et un peu maigre du clavecin Pleyel.

En un mot, le concert a été un succès tant pour les organisateurs que pour le chef d'orchestre et les interprètes.

Mme Marie Capoy. G. Loth. M. Hewitt.

Le même jour, salle Berlioz, on a beaucoup applaudi le beau talent de cantatrice de Mme M. **Capoy**, dont l'interprétation s'adapte d'une façon étonnante à la facture différente des morceaux qu'elle chante. — De M. **Geo. Loth** on a goûté, au grand orgue, l'impeccabilité du style et la correction rigoureuse du jeu. — Après avoir parlé de l'exécutant, je m'attaque au compositeur ; je ne saurais en effet passer sous silence la façon intelligente et... réussie dont il a mis en musique une des meilleures pièces de Leconte de Lisle : *la Chanson du Rouet* ; le public s'en est aperçu comme moi ; il l'a fait comprendre par ses applaudissements à l'auteur et à Mme Capoy,

qui a chanté avec beaucoup d'âme cette belle œuvre. Fort M. M. Hewitt, qui nous avait donné une Romance en *fa* de Beethoven, froide, a fait acclamer sa virtuosité dans l'*Abeille* de Schubert et les *Airs bohémiens* de Sarasate.

Antoinette Lamy.

Un mot en passant du concert qu'a donné, le 4 mai, chez Pleyel, Antoinette Lamy et auquel je regrette de n'avoir pu assister en entier. — De la Sonate (op. 27) de Beethoven, des 24 Préludes de Chopin et du Nocturne en *sol* de Duvernoy j'ai gardé l'impression d'une sonorité remarquable comme la technique et l'interprétation.

PAUL DUBOT.

L'ÉVOLUTION DE LA SONATE

(A propos des trois séances données par Mlle Dron et M. Parent.)

S'il y a toujours un grain d'égoïsme chez le meilleur des *virtuoses*, *interprète* et désintéressement sont de valables synonymes, encore que le Dictionnaire classique de l'abbé Girard ne les contienne pas... Mais depuis le XVIIIe siècle, nous avons fait certains progrès dans la perception des nuances...

Traduire fidèlement la pensée du compositeur, initier l'auditeur en ne le ruinant point : tel est le dessein de l'interprète ; et, pour user d'un style électoral d'actualité, tel était le « programme » des trois séances consacrées à la sonate classique et moderne, pour piano et violon, données à la salle Æolian par Mlle **Marthe Dron** et M. **Armand Parent**, les vendredis 4, 11 et 18 mai 1906, à neuf heures très précises du soir (heure militaire, toujours !) Uniquement désireux de servir la cause de l'art et de former le goût du public français, ces deux intelligents protagonistes de l'art avancé ne rêvent-ils point de faire parvenir le jugement des auditeurs au niveau supérieur atteint, de nos jours, par la création des compositeurs ? Elever l'auditoire au lieu de descendre à lui, c'est la fière devise de ces deux artistes, puisque, à leurs yeux, l'artiste est le vrai juge ; et cette initiation réclame, par conséquent, de fréquentes auditions des belles œuvres difficiles. Aussi bien, les programmes particuliers des trois soirées printanières répondaient sévèrement à ce hautain idéal. Les voici :

Vendredi 4 mai : Sonate posthume de *Lekeu* ; sonate de *Vincent d'Indy* ; sonate de *Magnard*.

Vendredi 11 mai : Sonate en *la*, nº 2 de *Bach* ; sonate en *la* nº 1 (op. 105), de *Schumann* ; sonate en *si bémol*, nº 15, de *Mozart* ; sonate en *ré* mineur, nº 2 (op. 121), de *Schumann*.

Vendredi 18 mai : Sonate de *Castillon* ; sonate de *Pierné* ; sonate de *Franck*.

Dix pareilles sonates en trois soirs : un régal austère, et peut-être un menu copieux pour tout autre auditoire parisien, voire français, que le printemps entraîne, le soir, vers le Bois, ou du moins vers les premiers cafés-concerts des Champs-Elysées ! Mais il est entendu que les fidèles de l'Æolian composent un banquet d'élite, et qui ne demande pas mieux que d'accueillir religieusement la bonne parole musicale, cette manne céleste,

si chaleureusement dispensée par deux juvéniles partenaires dont le talent n'a d'égal que la conviction. Les mélomanes, je ne veux pas écrire les dilettantes, qui se retrouvent dans ce petit sanctuaire de style trop américain depuis quatre saisons, et particulièrement cette année, savent la belle ardeur désintéressée de ces deux interprètes que je m'en voudrais toute ma vie d'appeler des virtuoses; et combien le jeu fier comme son profil de l'exquise et vaillante Mlle Dron paraît, pour ainsi dire, « harmonique » au coup d'archet fougueusement pur de M. Parent ! Ils n'ignorent pas davantage, pour la plupart, les hautes qualités des œuvres choisies ni les noms des auteurs, synonymes de grand art noble et sévère.

Mais, en ce mois aimé des poètes, au printemps comme à l'automne, la nature a voulu que le baiser de la Musique fût lui-même éphémère; et, sous son incantation fugitive où l'âme des maîtres descend en rayonnant dans la nôtre, l'auditeur est reconnaissant aux interprètes de toutes les découvertes contenues en de nouvelles auditions. C'est pourquoi les séances des 4, 11 et 18 mai 1906 ne furent qu'une longue ovation de gratitude envers deux traducteurs d'altières pensées.

Avant de caractériser d'un trait toujours trop peu ressemblant la physionomie d'une double et vivante interprétation, qu'il nous soit permis de replacer le triple et hautain programme dans l'ordre chronologique, qui peut faire apparaître à l'esprit complaisant de nos lecteurs l'évolution de la Sonate à travers trois siècles d'art et d'âme humaine. Au point de vue plastique, la séance rétrospective du 11 mai se trouvait fort heureusement encadrée par les séances modernes du 4 et du 18; mais l'histoire exige une autre composition.

Bach, Mozart, Schumann, parmi les anciens ; Franck, Castillon, Lekeu, parmi les morts contemporains; Vincent d'Indy, Pierné, Magnard, parmi les auteurs vivants : cette frise de noms, enguirlandée de bravos, n'est-elle point déjà significative ? N'exprime-t-elle point l'irrésistible et lente évolution de l'art musical, de la forme traditionnelle à la force expressive, et cela sous les espèces fondamentales de la Sonate, génératrice de la musique de chambre et de la symphonie ?

La musique instrumentale tout entière est implicitement en germe dans cette forme typique, à la fois si grande et si simple et cette suite de pièces logiquement enchaînées apparaît de bonne heure comme un tout organique dont l'origine, italienne sans doute, remonte loin. La sonate piano et violon, c'est le duo instrumental par excellence ; triptyque mélodieux, elle comprend trois morceaux dont le dernier réclame le même ton que le premier. A travers le temps et l'espace, elle se développe suivant les lois latentes de l'art qui sont celles de l'âme ; elle suit l'insensible tourbillon qui pousse le soleil pur de la *forme* vers la constellation troublante ou la nébuleuse de l'*expression*.

Bach, c'est la forme souveraine, c'est l'art souverain qui règne en maître dans une âme paisible ; c'est la sérénité qui haïrait non pas le mouvement, mais la passion « qui déplace les lignes » ; l'émotion ne saurait consentir encore à bouleverser sa propre architecture ; elle n'y songe même pas, dans sa quiétude emperruquée. Et la sonate en *la* no 2 n'est que le son que rend cette grande âme savante, avec ses alternances régulières de *piano* et de *forte*, son rythme invincible et son style perpétuellement en imitations.

Le vieil Haydn absent serait la transition toujours tranquille au jeune Mozart.

Mozart, c'est... Mozart ! c'est-à-dire non plus, comme le croyaient naïvement les Romantiques, le petit musicien poudré des pensionnats galants ou le gentil abbé de cour musicale, mais la Musique même, en son essence, avec je ne sais quel angélique sourire disant : mélancolie, sentiment,

sérénité, suavité, féminité... Wagner, mieux que Berlioz, avait compris la *musicalité* de Mozart quand il devinait, sous l'italianisme étincelant de ses *formules*, la tendre éclosion du *lyrisme*; et, comme disait son jargon d'esthète d'outre-Rhin, l'apparition spontanée du *mélos* sous les exigences de la *figuration*. Mozart ! Ses plus belles sonates, telles ses cinq dernières symphonies, démontrent cette loi. Parfaite en son petit cadre, la sonate en *si bémol*, n° 15, est le chant d'une âme divine dans une époque heureuse qui découvrit la douceur de vivre. Et c'est à Bagatelle, dans ce temple exquis d'une vieille France idéalement jeune ou plutôt d'une Grèce Louis XVI qu'il faudrait savourer l'intimité de ce menu chef-d'œuvre où, voluptueusement, la forme et l'expression se pénètrent...

L'orage couve au ciel avec Beethoven ; l'horizon pur se rembrunit sans cesser d'être pur... L'orage : la passion dans la nature ; la passion : l'orage dans l'âme... Et pour marquer la transition nouvelle entre Mozart et Schumann, votre souvenir se chantera la *Sonate à Kreutzer* ou mieux encore l'*op. 30, n° 2*, que la collaboration musicale, de plus en plus homogène, de M. Parent et de Mlle Dron nous a ressuscité vigoureusement cet hiver ; ce chef-d'œuvre en *ut* mineur de Beethoven nous livre son secret, comme chacun de ses chefs-d'œuvre : « *Il n'y a rien de tel que d'avoir une belle âme.* » Dans l'*op. 30, n° 2*, une IVe partie apparaît sous forme de scherzo mis à la troisième place ; l'évolution technique de la sonate subit le contre-coup de son évolution expressive : ainsi l'âme « grave » les traits du visage. Et la musique est une *physionomie* sans pareille au monde...

Avec *Schumann*, la sensibilité se déchaîne. Autre et nouvel accent. Schumann, le maître aimé de notre Fantin-Latour (dont l'exposition présente est une si haute leçon d'art), c'est déjà l'expression dominant la forme ; c'est une passion chaste et tumultueuse à la fois, c'est le rêve dans l'intimité, — l'intimité délicatement passionnée qui chante... Certaines phrases de Schumann amoureux nous murmurent avec Stendhal : Quel moment qu'un regard, même indifférent, ou que le premier serrement de main de la femme qu'on aime ! Cette mélancolie du bonheur passe dans le premier temps, aux notes si pures, de la poétique Ire sonate en *la* majeur (op. 105), l'un des portraits les plus ressemblants de l'affectueux génie de son poète-musicien ; rappelez-vous de même le premier quatuor, la première symphonie, en *si bémol*, ou la *Nuit de printemps* !

L'ouragan s'élève avec la IIe sonate (op. 121), en *ré* mineur (ton cher à Schumann visionnaire et fiévreux !) Revoici l'auteur de *Manfred* et de *Faust*, un Schumann assiégé déjà par les fantômes... mais un poète qui commande encore en maître à sa fièvre ! Interprète ou créateur, c'est le propre de l'artiste que de pouvoir canaliser sa fougue et cloisonner son inspiration : le génie, c'est la pensée ; l'art, c'est la forme. Dès le premier temps, une lutte s'engage ; les rythmes les plus poétiquement dramatiques se succèdent dans tout l'ouvrage ; et, dans le finale, quel tragique hymen de *legato* si tendre et de *staccato* pressant ! C'est bien là le poète qui voulut « chanter jusqu'à la mort » !

Le drame anonyme a donc envahi la chaste sonate. Après ce drame intérieur, la « sublime » sonate de Franck est beaucoup plus éthérée, tout autrement romantique, et tout autre chose que l'austère poème d'un « Brahms belge » ou, comme on disait à son apparition troublante, l'effort « prétentieux » d'un décadent. La sonate de Franck, un des rares chefs-d'œuvre du genre, c'est, au contraire, la plus ardente candeur unie au savoir le plus inspiré ; c'est l'essor profondément convaincu d'une docte béatitude. C'est une neuvième béatitude, et supérieure aux huit précédentes. Née en 1886, elle n'a que vingt ans ; mais sa brûlante jeunesse a l'auréole sérieuse des plus classiques Muses. Et l'évolution se poursuit :

poème à forme fixe, un peu comme le sonnet, la sonate de régulière, devient irrégulière : ici, le *recitativo quasi fantasia* sert d'*intermezzo* très fantaisiste entre la suave passion du début et la scolastique franchise du finale ; c'est un premier *tercet* de raffinement parnassien, mais de sentiment si haut !

Chaleureuse, dynamique, vivante, un peu banalement jolie dans son andante, avec de fines ondulations en son premier temps où le cantabile du violon plane sur le remous du piano, la sonate d'Alexis de Saint-Victor de *Castillon,* mort à trente-cinq ans en 1873, a précédé chronologiquement la sonate de Franck, mais elle a subi l'influence du maître ; car la sonate contemporaine tout entière a respiré l'atmosphère de ce docteur séraphique. Nous ignorions la sonate chaleureusement intime de Castillon ; mais nous connaissions la sonate ineffablement nostalgique de Guillaume *Lekeu* (1870-1894), autre âme aimée des dieux... Nous connaissions les trois parties librement traditionnelles de cette longue élégie wallonne depuis le printemps de 1894, où l'archet d'Ysaye la révélait à notre jeunesse enthousiaste à la salle d'Harcourt : Léon Bazalgette, Adolphe Boschot, nos futurs confrères, étaient nos voisins inconnus...

Avouerons-nous, avec notre abominable franchise habituelle, que la première audition de la sonate de Vincent d'Indy, le 3 février 1905, aux séances Parent, ne révolutionna point notre âme, malgré la présence du maître au piano ? C'est un « chef-d'œuvre », pourtant, au gré des artistes qui subordonnent, avec notre Poussin, l'émotion des sens à la délectation de l'esprit... Un ouvrage ne naît point chef-d'œuvre ; il le devient dans la lumière progressive qui finit par le consacrer. Et constatez *de auditu* le bienfait des auditions répétées ! Cette cinquième audition, pour nous, du 4 mai 1906 a mis sa clarté dans cette fière grisaille aux lignes si sereines ; et nous évoquons, reconnaissants, une quatrième audition du 30 mai 1905, à l'une des très artistiques séances de Mme Mockel : un mardi soir de printemps avec une longue lumière d'été, déjà, la blanche toilette de Mlle Dron se rehaussait d'une ceinture noire ; vestons et chapeaux de paille aristocratiques se pressaient dans la claire petite salle basse de la Chanterie ; comme l'autre soir, Parent et sa partenaire firent assaut d'élégante puissance ; et l'accord de l'atmosphère avec l'œuvre nous expliqua tout ce que suggère de grave sérénité la cévenole et magistrale sonate dédiée à Parent par Vincent d'Indy, — mystique et pittoresque, grise et nuancée dans sa demi-teinte, et toujours idéalement montagnarde comme les symphonies de l'héritier du maître César Franck, comme son second quatuor (op. 45) et ce pur *Poème des Montagnes* que Mlle Marthe Dron jouait déjà si passionnément à l'âge où ses compagnes se croyaient satisfaites de jouer aux grâces !

Il y a des vestiges de franckisme, aussi, dans la sonate savamment féminine de Gabriel *Pierné* ; mais, avant l'agitato final, où cherche à se renouveler le classique developpement des thèmes, quel coloris charmeur dans ses deux premiers temps, dans son exorde au frisson léger où le pianiste compositeur fait ruisseler le piano lumineux sous le chant du violon, puis dans son allegretto de légende !

Plus viril et sculptural apparaît l'essor sous la science dans la longue et quelque peu diffuse sonate d'Albéric *Magnard* que nous ont révélée, dès 1905, les concerts de Mlle Dron et les non moins suggestives séances du Salon d'automne ; loin de l'impressionnisme qui murmure, c'est un retour non sans courage aux formes classiques, avec trop de décousu peut-être dans le *plan* de l'ouvrage, où quelque lento vient toujours couper la parole aux belles envolées dynamiques — ou réciproquement.

La sonate classique s'est transformée, apparemment surtout ; mais elle

dure. Et bien longtemps avant les savants des deux mondes qui cherchent, avec Henderson, *How music developped*, Delacroix le peintre mélomane avait remarqué ce processus indéfini, cet élan vers l'expression, qui déserte la gaieté du vieil Haydn pour traverser la belle violence d'un Beethoven.

On pourrait convoquer d'autres sonates encore : les deux de Saint-Saëns, les trois de Brahms, « *ce B. nº 3* », et Grieg, et Vreuls, ou Mme Beach, et le pauvre Max Reger que les nerfs menacent, et l'Op. 27, en *ré* majeur, du flamand Jonghen, et les septentrionaux Sinding et Sjögren, sans bannir, des roses au front, M. Gabriel Fauré, l'auteur d'un exquis *Requiem* païen : l'idolâtrie de la famille de Marliave ou du quatuor Capet n'est pas obligatoire pour rendre pleine justice aux grâces épicuriennes de sa sonate, à la douce lueur de son quintette aux rêves antiques estompés...

Cependant, même en l'absence de M. Fauré, la vibrante collaboration d'Armand Parent et de Mlle Dron nous a fait deviner l'évolution de la sonate à travers les âges et son crescendo d'expression violente ou subtile. En sortant du calme sanctuaire de Bach, du temple exquis du divin Mozart, il nous semblait aborder, avec Schumann, avec tous les modernes, l'île pathétique où se dresse noblement le *Temple* de René Ménard, l'œuvre maîtresse des Salons de 1906 :

> Un peu du grand zéphyr qui souffle à Salamine
> Mêle un salubre arome à l'air de nos prisons...

Dans son atmosphère sobre et sombre, le crépuscule enflamme sourdement les marbres et les monts ; et la mélancolie de la ruine ajoute son poème moderne à l'antique beauté des formes... Tel nous apparaît l'art musical depuis Beethoven ; et, sur la crête rose d'un beau nuage, le génie de César Franck fait frissonner la face de Dieu...

L'intellectuelle poésie de Sully-Prud'homme et de René Ménard se présente à nous pour caractériser l'évolution de la sonate interprétée par l'admirable désintéressement de deux volontés : Armand Parent n'a jamais été le violoniste mondain qui cherche des effets d'habit noir devant son pupitre ; Mlle Dron ne sera jamais la pianiste coquette qui fait la roue devant son clavier ; mais, blanche et brune, et penchée de toute son âme vive sur l'inspiration de ses maîtres, cette jeune fille est devenue la vraie partenaire de l'artiste dévoué depuis seize ans à l'évocation du grand art universel et de l'art français : sa puissance native s'est nuancée de soir en soir au jeu largement classique de son aîné. De là, cette cohésion, cette homogénéité, cette confiance morale qui réalise la vraie musique de chambre et qui remporte les victoires ; Schumann et Franck et Vincent d'Indy sont leurs drapeaux victorieux. Et l'heureux effort que M. Henry Marcel dénomme joliment « la démocratisation de la sonate » apparaît ainsi revêtu de la vie la plus aristocratique. Lecteurs, comprenez-vous maintenant pourquoi, malgré les hautes qualités à la fois expressives et techniques des deux *interprètes*, nous aurions quelque scrupule à les appeler des *virtuoses* ?

RAYMOND BOUYER.

COURRIER DE BORDEAUX

Concert Pugno-Ysaye.

Nous avons eu, pour terminer la saison, un beau concert. MM. Pugno et Ysaye, dont on ne songe plus à séparer les noms, nous ont offert un pro-

gramme du plus haut goût, la Sonate en *si* bémol (n° 10) de Mozart, le Concerto en *sol* majeur (n° 3) du même, la Sonate pour piano en *ré* mineur (n° 17) de Beethoven, enfin la Sonate de Franck. Il n'est plus besoin d'insister sur l'incomparable talent d'Ysaye. Je me demandais, en l'écoutant : Quel artiste aujourd'hui possède cette plénitude de son et cette intensité d'émotion ? — En revanche, pourquoi M. Pugno a-t-il une tendance à s'effacer, pourquoi prend-il l'air d' « accompagner » ? Il a prouvé cependant, en jouant seul et avec une grande puissance la Sonate de Beethoven, qu'il savait faire résonner un clavier.

A vrai dire, son exécution de la sonate de Mozart fut tout à fait juste et simple.

L'accord des deux artistes se révéla parfait, surtout dans l'admirable andantino, où chante la pure mélancolie d'un qui cachait peut-être sous son charme léger l'inquiétude d'un « averti ». Sous les doigts d'Ysaye le concerto se développa — sans que jamais la virtuosité se fît impertinente — avec une sûreté et dans l'adagio une profondeur inouïes. Enfin la Sonate de Franck nous fut une vraie joie, et même une vraie souffrance. La sérénité douloureuse en fut merveilleusement traduite et lentement nous pénétra. A la reprise du thème initial, nous frémissions.

Il faut dire, à la louange des Bordelais, que, si la salle n'était pas complètement remplie, les auditeurs présents ont montré un bel enthousiasme. Aussi les deux artistes ont-ils ajouté à leur programme, Ysaye *le Chant du Soir* de Schumann, qu'il a rendu vaporeux à souhait, — Pugno une jolie et difficile *Pièce* de Scarlatti.

JACQUES RIVIÈRE.

COURRIER DE NICE

Concerts. — La salle Bellet est véritablement un petit temple de la musique. Parmi les nombreux concerts que l'on y a donnés, je dois citer surtout :

En février : celui de M. F. **Fairbanks**, talentueux pianiste américain, très applaudi dans du Chopin, du Rubinstein et du Liszt ; mais surtout dans la *Sonate* de Franck exécutée avec délicatesse et une émotion communicative. La partie de violon était jouée supérieurement par l'excellent violoniste Niçois, M. **d'Ambrosio**, très apprécié ensuite dans deux de ses compositions, fort jolies. J'ai assez aimé la façon particulière de ces deux artistes de jouer le finale de la *Sonate* dans un mouvement un peu vif, sans mièvrerie.

En mars : le concert donné par Mme Hélène Cassin, cantatrice très justement estimée, qui avait mis à son programme un *Trio* de Mendelssohn exécuté par MM. Cartier, Lejeune et Chizalet, artistes distingués, du Godard, du Berlioz, du Saint-Saëns, du X. Leroux et des œuvres de harpe exécutées par Mlle Suzanne Turquetil, charmante et habile exécutante.

En avril : M. Gennaro **Loveri**, harpiste au jeu absolument surprenant qu'il a fait valoir dans des œuvres d'Hasselmans, Godefroid, van Vesterhout et de sa composition. A cette même séance Mlle Ninck, MM. d'Ambrosio et Blaës, très bon violoncelliste, ont exécuté très correctement et avec chaleur le *trio* (op. 63) de Schumann.

En avril encore : Mme Anna **Laidlaw** nous a fait connaître la première

partie de la *grande Sonate en ré mineur* de Raoul Pugno. Cette œuvre s'inspire de ces vers de M. Grandmougin :

> L'océan bleu s'apaise et rugit tour à tour...
> Tantôt plein de sanglots, tantôt plein de sourires...

On sent qu'elle a été écrite par un pianiste, et Mme Laidlaw l'a exécutée avec beaucoup de goût et de piété (M. Pugno a été son maître).

Enfin je dois une mention toute spéciale au récital de Mlle **Germaine Arnaud**, une fillette de quinze ans qui a obtenu l'année dernière son premier prix au Conservatoire. Cette pianiste est certainement très jeune, mais son talent est déjà mûr. Elle a un jeu ferme et concis — qualités rares chez les pianistes femmes ; — son interprétation des maîtres est sobre, intelligente et variée. Elle a passé avec une souplesse étonnante de Bach à Beethoven, de Mendelssohn à Schumann et à Chopin, et elle a été absolument éblouissante d'énergie et de fantaisie dans la *Toccata* endiablée de Saint-Saëns et la *Campanella* de Liszt. Elle a enthousiasmé son auditoire. Je ne crois pas me tromper en voyant en elle une future grande artiste.

Pour être complet, je dois encore, parmi les concerts classiques, trop rares, donnés à la Jetée par le très bon orchestre Gervasio, mentionner d'intéressantes exécutions de la *Symphonie pathétique* et du *Caprice italien* de Tchaikowsky ; des *symphonies pastorale* ; en *ut mineur* de Beethoven ; *italienne*, de Mendelssohn ; *espagnole*, de Lalo ; de *Rédemption* (C. Franck) ; des préludes des *Maîtres Chanteurs*, de *Tristan et Yseult* (1er et 3e acte) ; de *Loreley* (M. Bruch), etc. Trois séances du célèbre violoniste Hubermann avaient en outre attiré un nombreux public.

COURRIER DE SAINT QUENTIN

C'est faire œuvre saine et généreuse que de répandre le goût de la grande et belle musique. Nous tenons à signaler, à ce point de vue, la très intelligente initiative due à Mme et Mlle **Marchand**, qui, cet hiver, au cours de *douze auditions publiques*, ont exécuté, à Saint-Quentin, des œuvres de J.-S. Bach, Beethoven, Liszt, Mozart, Scarlatti, Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Debussy, César Franck.

La matière des programmes était disposée dans un ordre logique. Mme E. Marchand voulait prouver avant tout que J.-S. Bach « fut le créateur de la musique moderne et de l'art de jouer du piano ». Dans les premières séances consacrées principalement au « Clavecin bien tempéré », des explications précises et des exemples nombreux firent comprendre aux auditeurs ce que fut *le langage expressif de Bach dans sa musique pure*. Puis Mme Marchand étudia l'influence de J.-S. Bach sur Beethoven, Wagner, Debussy ; elle montra chez Beethoven la réapparition de maintes expressions musicales de Bach pour exprimer la même idée.

L'influence directe de J.-S. Bach sur Beethoven est un fait qui n'a jamais été mis en lumière ; cette idée toute nouvelle, que Mme Marchand appuie sur de nombreux rapprochements et sur de très puissants arguments historiques, est exposée par elle dans un article très documenté qui paraîtra prochainement dans le *Mercure musical*.

Les dernières auditions ont été consacrées spécialement à Beethoven ; il s'agissait, d'après les Symphonies et surtout d'après les Sonates, de montrer

les divers aspects et le développement de ce génie profondément humain. Mme Marchand s'est surtout attachée à faire ressortir le caractère essentiel de la musique de Beethoven : *elle est l'expression de sa vie ; elle repose sur le sentiment pur.* De nombreuses explications historiques, la lecture de maints passages de la correspondance de Beethoven et d'écrits de R. Rolland, sont venues éclairer des œuvres trop souvent interprétées à contresens.

Deux séances furent particulièrement intéressantes : l'une, où furent exécutées par Mlle Marchand, et avec une grâce et une délicatesse infinies, les Sonates de Beethoven dans lesquelles il exprima la joie et la tendresse ; l'autre, consacrée aux *dernières Sonates*, si profondément originales et douloureuses, sereines et triomphantes ; c'est avec une extraordinaire puissance d'expression que Mme Marchand interprète ces œuvres dont elle est une admiratrice passionnée.

Deux séances (hors série) avaient été particulièrement réservées à Chopin et à Schumann ; la mélodie douloureuse, les harmonies subtiles de la musique de Schumann furent rendues avec un rare bonheur dans l'Andante à deux pianos, la Sonate en *la* mineur, le *Carnaval de Vienne*. Mlle Marchand sut exprimer le charme délicat, poétique, maladif, des plus belles œuvres de Chopin, les préludes, impromptus, fantaisies.

Le public d'amateurs et de professeurs qui assistait à ces auditions paraît s'y être vivement intéressé. C'est l'admirable Beethoven qu'il a surtout appris à comprendre et à aimer, non seulement ses œuvres, mais sa personnalité même dont elles sont l'expression adéquate ; et la fréquentation d'un tel génie, dont tous les actes et toutes les œuvres avaient « pour unique source une surabondance de générosité et de grandeur », est de celles qui, tout en développant le sens artistique, élèvent et fortifient les âmes.

Espérons qu'encouragée par le succès de ses auditions, Mme Marchand continuera, l'hiver prochain, l'œuvre si bien commencée cette année, et qui, répétons-le, est une œuvre intelligente et généreuse.

Une auditrice assidue, sûre d'être l'interprète fidèle de tous ceux qui assistèrent à ces séances, exprime ici, aux deux artistes, toute sa reconnaissance, pour les vives jouissances d'art qu'elles lui ont procurées, toute son admiration pour leur beau talent et leur profonde science musicale.

C. D.

COURRIER DE TOURS

Si difficile qu'il soit de donner le compte rendu d'un concert organisé par soi-même, il me faut — sous peine de me rendre coupable d'injustice et d'ingratitude — parler ici de la soirée du 9 mai, exclusivement consacrée aux œuvres de Mme Cécile Chaminade, au cours de laquelle j'eus l'honneur de jouer avec l'auteur plusieurs pièces à deux pianos, et où Mlle Reine Gabriac, dans plusieurs mélodies, dont une inédite, *Un souffle a passé*, M. Berquet et M. Masson, le premier avec le *Capriccio* pour violon, le second en exécutant deux petites pièces de violoncelle, se firent très longuement applaudir par le nombreux auditoire qui avait bien voulu répondre à mon appel.

Il me faut également signaler une spirituelle et poétique causerie de M. Suzanne inspirée par l'une des compositions les plus répandues de Mme Chaminade que j'ai été heureux — m'unissant en cela à toute la salle — de bisser après son exécution, de sa romance sans paroles, *Automne*,

et de sa chatoyante *Courante*. Et c'est avec joie que je rends à l'auteur de ces jolies choses et aux artistes qui l'entouraient l'hommage que leur méritent leurs talents et que leur offre ma reconnaissance.

JAN RUER.

CORRESPONDANCE

Lyon, le 8 mai 1906.

Mon cher Confrère,

Le Mercure musical (*numéro du 1er mai*) *me fait l'honneur de signaler, avec trop de bienveillance, l'éreintement minutieux et pédant que j'ai récemment consacré dans ma Revue à l'illustre Paderewski.*

Je voudrais, à ce propos, rectifier un détail. Vous me qualifiez de Docteur Vallas. *Encore que je sois très flatté de ce titre, j'ai de bonnes raisons de ne pas le porter : d'abord, je ne le mérite point, car j'ai abandonné, avant d'y entrer, une carrière réputée sacerdotale; ensuite, cette épithète pourrait créer une confusion avec mon éminent homonyme et compatriote, le docteur Maurice Vallas, professeur à l'Université, chirurgien des hôpitaux et président de la* Société des grands concerts de Lyon, *fondée par M. Witkowski.*

C'est pourquoi je tiens à rester, tout court,

LÉON VALLAS.

Suresnes, 30, route Stratégique.

Monsieur le Directeur,

Certains journaux ont publié des extraits du rapport sur le budget des Beaux-Arts (présenté au Sénat par l'honorable M. Gérard) concernant la gestion de l'Opéra-Comique, gestion qui fut attaquée, à la Chambre, par M. le député Levraud, avec preuves à l'appui, notamment en ce qui concerne la question de l'Ensorcelé, *dont, avec Henry Bataille, je suis l'auteur.*

« *Ces extraits constituent, paraît-il, le plaidoyer le plus probant, le* « *plus clair, que pourrait rêver le sympathique directeur de l'Opéra-* « *Comique, la justification la plus éclatante de sa gestion. Tous seront d'accord* « *pour féliciter l'excellent rapporteur de son travail si étudié, si compétent* « *et féliciter aussi le directeur et lui demander de faire comme le nègre* « *célèbre... continuer.* » (sic !)

Pour l'édification de vos lecteurs, auriez-vous l'extrême amabilité de publier ces lignes, auxquelles j'ajoute cette simple observation : l'honorable rapporteur n'ayant pas entendu les auteurs lésés *par les procédés en usage dans ce théâtre* national, *ces musiciens considèrent les conclusions de M. Gérard, qui se trouvent* en contradiction absolue *avec celles de son éminent prédécesseur M. Déandréis, comme* nulles et non avenues.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements d'avance, l'expression de ma considération la plus distinguée.

SYLVIO LAZZARI.

ÉCHOS

Une enquête. — Un de nos confrères, plus connu pour la richesse de ses illustrations que pour le talent de ses collaborateurs, vient d'adresser aux plus renommés de nos compositeurs la missive suivante :

Paris, le 5 mai 1906.

Cher Maître,

J'ai eu l'honneur d'ouvrir une enquête sur l'art du chant résumée par les quatre questions suivantes :

1° Que pensez-vous de la révolution accomplie dans l'art du chant par le mouvement wagnérien ? Constitue-t-elle pour vous un progrès ou une erreur ?

2° Croyez-vous à une renaissance en France du chant italien (ou bel canto) ?

3° Quelles objections faites-vous à la manière d'écrire pour les voix qu'affectionnent certains compositeurs contemporains ?

4° Quelle orientation donnez-vous à l'art du chant ?

Il nous a semblé que cette enquête, qui sera faite avec impartialité et qui ne taira aucune vérité, si dure qu'elle puisse être, peut rendre de réels services. C'est pourquoi je vous prie instamment d'y répondre avec toute l'autorité que vous donnent votre caractère et tant de services rendus à l'art. S'il vous plaisait mieux d'être interwievé que d'écrire, je serai à votre disposition les jour et heure qu'il vous plaira de me fixer.

Dans l'espoir d'une toute prochaine réponse, je vous prie d'agréer, cher Maître, l'hommage de ma haute considération.

Voilà certes, on peut le dire, des questions brûlantes, et qu'il importait de mettre à l'ordre du jour. La réforme wagnérienne est un sujet que personne, croyons-nous, n'avait encore traité depuis quarante ans. Et la renaissance du chant italien paraît imminente en effet, surtout après la mémorable saison italienne de l'an passé. Quant à la provocation à la médisance contenue dans la troisième question, aggravée par la promesse de ne taire aucune vérité, elle ne saurait manquer de séduire quelques-uns de nos maîtres qui, à défaut d'autre génie, ont celui de l'envie. Détail charmant : la lettre entière est écrite à la machine, sauf les mots *Cher Maître*, que le distingué rédacteur a tenu à tracer de sa belle main. Qui pourrait résister à une aussi délicate attention ?

Un projet. — Connaissez-vous M. Knosp ? — Hé bien, M. Knosp — un nom bien parisien — est un homme de génie qui s'est avisé de vouloir fonder une *section française* de la Société internationale de musique !... Malheureusement la section parisienne de la S. I. M. se voit obligée de protester de son existence parfaitement vivace, et d'alléguer son bureau très bien portant, et ses 80 membres tous valides, parmi lesquels figurent nos deux directeurs et une bonne part de nos collaborateurs. Pauvre M. Knosp !

M. Maurice Ravel travaille en ce moment à un drame musical dont le sujet sera la *Cloche engloutie*, de G. Hauptmann (traduction Hérold).

Médisances. — Le prix Diémer a été décerné à M. Batalla et deux mentions à M. Garès ; le tout à l'unanimité.

Ici une petite remarque s'impose :

N'est-il pas étrange de proclamer à l'unanimité, quand, depuis l'exécution de M. Lortat-Jacob jusqu'à la fin, M. Safonoff, placé à côté de

M. Lenepveu, n'a cessé de ronfler, au grand ébahissement de la majorité des auditeurs qui se faisaient une maligne joie d'attirer l'attention de leurs voisins sur ce juge fossile qui nous vient certainement en ligne droite des *Plaideurs*.

On rapporte aussi que, dans une conversation qu'il a eue après le concours avec le directeur d'une des grandes maisons de Paris, M. M***, un des membres du Jury, M. R*** a déclaré que les examinateurs avaient été choqués de voir un candidat décoré et possédant une coiffure aussi artistique que celle de Dumesnil reproduite dans la charge de Léandre (*Mercure musical*, 1er mars).

Sans commentaires.

Pour les palmes, passe encore, mais pour les cheveux, il n'est guère que M. Lenepveu qui ait pu être jaloux.

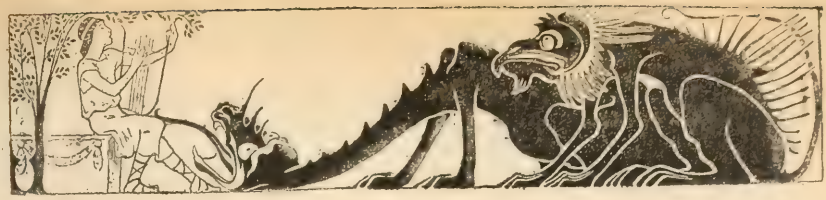
M. Alfred Cortot donnera le 8 juin, salle Pleyel, son troisième concert romantique, consacré aux œuvre de Liszt.

PUBLICATIONS RÉCENTES

Ad. van Bever : *Œuvres poétiques du Sieur de Dalibray*. Paris, Sansot.
Vincent d'Indy : *César Franck*. Paris, Alcan.
A. Brugnoli : *Mazurka italienne*. — *Minuetto*. — *Valse*. Paris, Demets.
A. Mariotte : *Sonatines d'automne*. Paris, Demets.
Jean Poueigh : *Sonate* pour piano et violon. Paris, Demets.
Maurice Ravel : *Miroirs*, cinq pièces pour piano. Paris, Demets.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



JEAN-SÉBASTIEN BACH ET BEETHOVEN

« Lisez les cantates de Bach... Vous étant enveloppé de son style comme d'un manteau, *Il* enchaînera votre âme comme il a fait de celles de nos grands compositeurs Mozart, Beethoven... Il ne les a entourés de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. »

(*Lettre de Robert Franz à Hanslick.*)

La première fois que j'ai entendu la musique de Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, j'ai été frappée par la construction solide, savante, de cette musique d'apparence si fragile, si aérienne, et, pour mieux la comprendre, je suis remontée à la source intarissable à laquelle tous les musiciens de génie ont puisé, à Bach. — Il m'avait semblé voir une relation étroite dans la façon de comprendre l'harmonisation des paroles, de refaire le texte musicalement. Cela m'a conduite à un travail des plus passionnants, l'étude du langage musical de Bach dans ses chorals, cantates, motets, passions. Après m'être bien pénétrée de ce langage, m'être rendu compte de la fidélité avec laquelle les notes ou accords rendaient le mot ou l'idée contenus dans le texte, je me suis demandé si la musique soi-disant abstraite, telle que le *Clavecin bien tempéré*, ne cachait pas une idée bien définie ; enfin, si la musique de Bach n'était pas vraiment une langue toujours précise, exprimant un sens toujours déterminé.

Et j'ai pu me convaincre qu'en effet les *Fugues* et les *Préludes* n'étaient que le développement d'un motif expressif.

*
* *

Voici comment Jean-Sébastien Bach procède : il choisit une phrase musicale, ayant harmonisé des paroles, ou exprimé une idée déterminée, — ou même quelques notes seulement répondant à un mot : il les prend telles quelles, ou avec de légères variantes qui leur laissent la même physionomie, et en fait le *sujet de la fugue*, ou l'*introduction d'un prélude*. La fugue ou le prélude développera l'idée exprimée par le motif initial.

Par exemple, la fugue en *ré* mineur (IIe cahier).

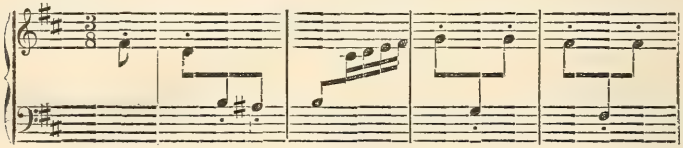
etc.

Et voici dans la cantate profane de *Phébus et Pan* :

Rapides, rapides, tourbillonnez, vents.

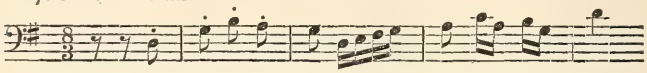
Dès le prélude, les vents s'agitent. Dans la fugue, ils tourbillonnent avec rage.

Fugue XXIV (2e cahier), en *si* mineur :

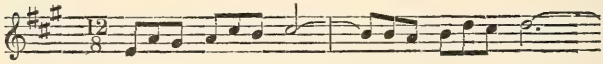


Cantate de *Phébus et Pan. Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz* :

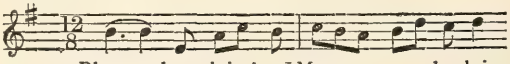
7. Arie. — Pan.



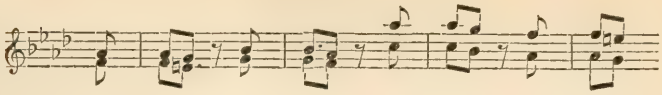
Prélude XIX (2e cahier), en *la* majeur.



Cantate de *Phébus et Pan*. 9. Aria. Tmolus : « Phebus deine Melodei hat die Anmuth selbst geboren. »

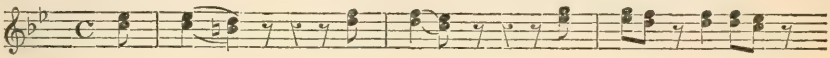


Prélude XII, en *fa* mineur.



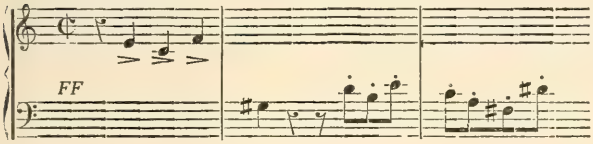
Cantate n° 89. (Motif de tristesse que chante le haubois) :

Que te ferai-je, Ephraïm ? Dois-je te préserver ? Te traiterai-je comme Adma ? Te rendrai-je semblable à Tséboüm ? Mais non, mon cœur a d'autres pensées, ma compassion est trop ardente.



Ce prélude rend l'incertitude ; une phrase moins triste alterne avec la première, et, dans la fugue, les motifs s'agitent, s'entrecroisent ; on sent qu'à la fin la compassion l'emportera.

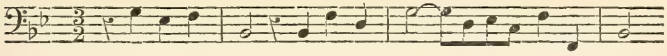
Fugue XX (2e cahier), en *la* mineur :



etc.

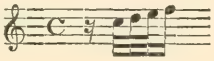
N° 28. Choral de Pâques (basse obstinée, symbolisant le mot *Triomphe*:

« C'est aujourd'hui le triomphe du Fils de Dieu. »



La *fugue XX* est triomphante.

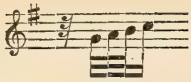
Son prélude est inspiré du choral VI (31). — Le motif est celui de la résurrection.



Choral VI n° 31 (texte de la 1re strophe) :

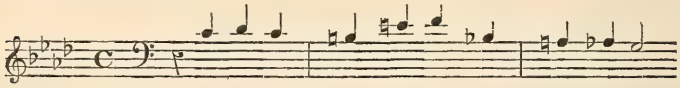
Jésus-Christ notre sauveur
Qui de nous détourna la colère de Dieu,
Par sa Passion douloureuse
Nous tira des supplices de l'Enfer.

Nous tira des supplices de l'enfer, fantaisie brillante sur le motif de la résurrection :

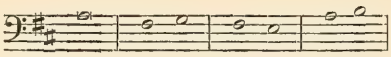


La fugue chante donc le triomphe de la résurrection.

Fugue XII (1er cahier), en *fa* mineur.



Thème de la fugue du *Credo* (chant grégorien) de la messe en *si* (messe catholique).



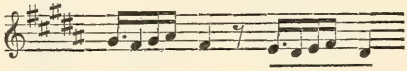
Ces quelques exemples suffisent pour montrer la façon dont Jean-Sébastien Bach s'appuie sur ses propres œuvres pour en créer d'autres ; d'un fragment il crée un tout ; d'une idée il tire tout un développement. Sa musique ne laisse rien dans le vague ; elle est véritablement *un langage*.

*
* *

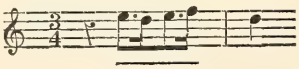
Mais n'en est-il ainsi que chez Bach ? et le langage dont il s'est servi lui est-il demeuré personnel ? L'étude des œuvres que Beethoven a composées pendant la deuxième partie de sa vie m'a de plus en plus convaincue du contraire. Non seulement, en effet, nous y trouvons la même manière de poser et de développer un motif expressif ; mais les formules sur lesquelles Beethoven construit ses œuvres capitales sont souvent des formules de Bach ; bien plus, elles expriment les mêmes sentiments que chez Bach : la patience dans la douleur, l'accablement sous le poids du Destin, la plénitude de la force, une explosion de joie, la résurrection triomphale de l'âme qui a vaincu la souffrance.

Voyez, en effet, Beethoven à côté de Bach :

Sonate op. 2, nº 3 (Adagio).



Bach. *Cantate nº 58 :*



Bach : « Une âme meurtrie par la vie cherche le chemin du ciel. »
Soprano. — Ah ! Dieu ! quelle douleur m'accable en ce moment !
Basse. — Patience, mon cœur, patience seulement, patience, mon cœur ! c'est un mauvais temps.
Soprano. — Ce chemin étroit est plein d'affliction, je dois marcher vers le ciel.
Basse. — La marche vers le suprême bonheur entraîne la joie après la douleur. Patience, patience, mon cœur ! c'est un mauvais temps.

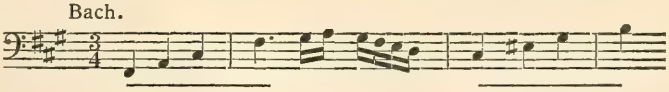
Beethoven (*Testament d'Heiligenstad*) : « Patience ! — ainsi dit-on ; c'est elle que je dois maintenant choisir pour guide. Je l'ai. »

Sonate op. 2, n° 1.

Beethoven.

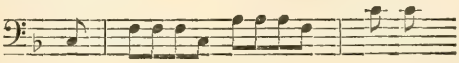
Magnificat.

Bach.



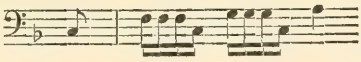
Finale de la sonate op. 10, n° 2.

Beethoven.



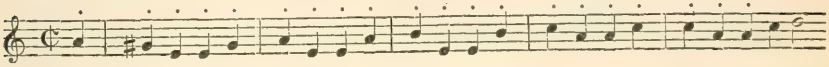
Cantate n° 10. « Meine Seele erhebt den Herrn. »

Bach.



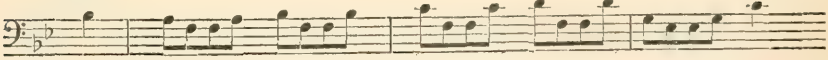
Sonate pour piano et violon dédiée à Kreutzer.

Beethoven



Cantate n° 83. « Accours, cœur rempli de joie ! »

Bach.



L'adagio de Beethoven et celui de J.-S. Bach, dans le premier exemple, expriment bien tous deux le même sentiment : une exhortation à la patience. C'était en 1796, Beethoven res-

sentait les premières atteintes de la surdité. On entend dans cet adagio, comme dans celui de Bach, deux voix. Chez Beethoven, l'une est douce et persuasive, l'autre douloureuse et révoltée ; puis, vers la fin, la douce voix seule se fait entendre ; trois petites notes piquées, avec un trille léger sur la première, indiquent discrètement que le cœur révolté est apaisé ; un groupe de notes caressantes, infiniment douces, sert de conclusion.

Et on se ressouvient de ce fragment du testament d'Heiligenstadt : « C'est elle (la patience) que je dois choisir pour guide. *Je l'ai.* »

Rapprochez le sentiment de cet adagio des paroles chantées dans celui de la cantate de Bach :

— « Quelle douleur m'accable !

— « Patience, c'est un mauvais temps ».

Le finale de la *Sonate op. 10, n° 2*, et la *Cantate n° 10* sont traversés par le même motif :

« Meine Seele ! erhebt den Herrn ».

Le début de l'allegro de la *Sonate à Kreutzer*, l'exposition plutôt, cette phrase qui se pose comme un titre bien arrêté par un point d'orgue : « Accours, cœur rempli de joie », dit Bach. — Beethoven, sans le dire, semble cacher ses mots dans les notes, si semblables à celles de Bach qu'on ne peut les distinguer. Et l'allegro part dans la joie.

Quelle conclusion tirer de là ?

Ces exemples montrent Beethoven se rencontrant avec J.-S. Bach, non seulement dans la façon de poser son sujet, d'indiquer par un motif expressif le sentiment qui sera exprimé, mais dans les motifs eux-mêmes. Ce n'est plus là une simple façon de s'exprimer ; ce ne sont plus des ressemblances seulement d'expression comme il s'en rencontre chez la plupart des musiciens ; c'est un système.

Il serait possible que chez Beethoven la même idée ait germé ; ce qui donne à réfléchir, c'est l'exactitude des motifs de Beethoven qui se rencontrent avec ceux de Bach, ayant même visage, même physionomie. Si cette analogie est l'effet du hasard, c'est merveilleux. Ne vaut-il pas mieux admettre que l'œuvre de Bach n'était pas inconnue de Beethoven ? et que, mieux qu'un autre peut-être, il avait pénétré l'âme de Bach ?

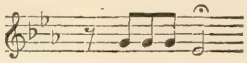
Les exemples que j'ai donnés ne sont pas les seuls. Je citerai entre autres les motifs de Bach qu'on remarque dans l'œuvre la plus caractéristique de Beethoven, dans la *Symphonie en ut mineur*, et qui forment par leur signification précise comme le plan de l'œuvre.

*
* *

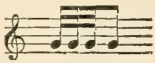
Symphonie en ut *mineur.*

PREMIÈRE PARTIE

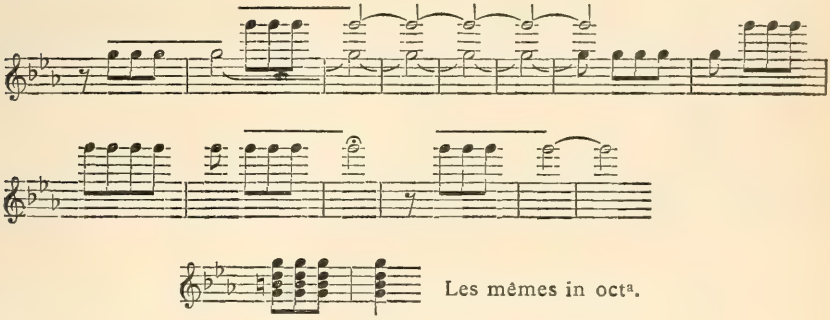
Le fameux motif qui ouvre le drame



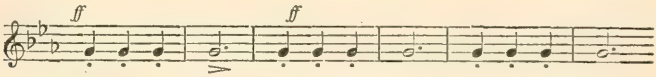
ne peut être comparé à nul autre. Mais on sent en lui l'influence du thème de terreur de Bach (5e cantate de l'oratorio de Noël : « Hérode effrayé de la venue du Messie »).



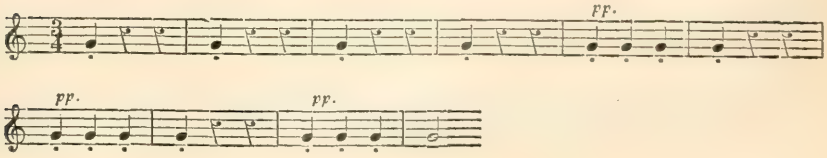
Il se dessinera plus nettement, ce thème de la terreur, après les accords hachés, terribles, une vraie lutte de Titans, à la fin du premier allegro :



Et à travers le scherzo, il retentira comme un cri strident, comme un rauque aboiement de cors :

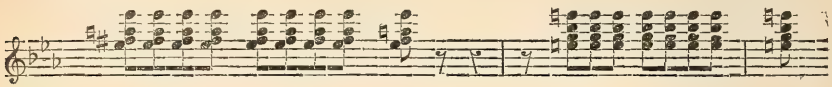


Bientôt il n'aura plus rien de trop terrifiant, on le sentira qui se diminue, qui s'atténue, enfin qui disparaît. La lutte est finie, la victoire va éclater définitive et triomphante.



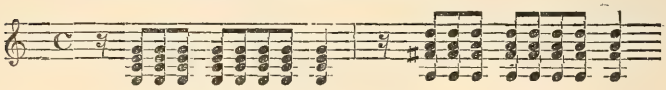
Plus loin se trouvent les accords dont la répétition brutale indique encore la terreur, et qu'on rencontre dans la cantate 70 sous les mots : « Soyez terrifiés, vous malfaiteurs ! ».

Beethoven.



Bach.

« Soyez terrifiés, vous malfaiteurs ! »

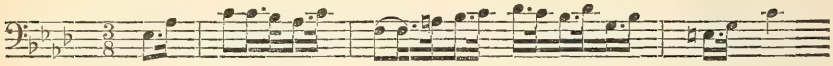


DEUXIÈME PARTIE

Dans la première phrase de l'andante, on reconnaît Bach dans la *Passion selon saint Matthieu* : c'est la démarche de l'homme qui porte la croix de Jésus, et que rend si parfaitement l'orchestre dans l'air : « Viens, ô douce croix ! »

Andante con moto.

Beethoven.

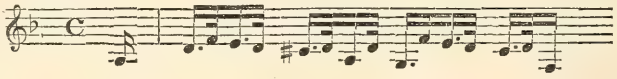


Passion selon saint Matthieu, n° 66 — andante (Bach) :

« Viens, ô douce croix ! »

L'accompagnement dépeint la démarche de l'homme qui accepte de porter la croix.

Bach.

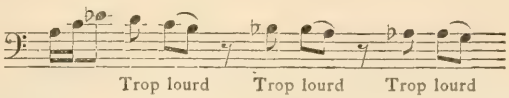


Puis ce sont les notes qui, dans la mélodie, expriment les mots : « trop lourd, trop lourd... » — et que Beethoven rend ainsi :

Beethoven.

et qui reviennent constamment comme un gémissement :

Bach. nº 66. *Passion selon saint Matthieu.*

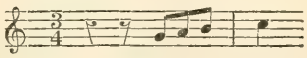


TROISIÈME PARTIE

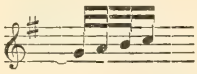
Enfin, dans l'admirable finale traversé par le scherzo, ce sont les quatre notes triomphantes qui chantent le mot *resurrexit.* Et ce *resurrexit* apparaît victorieux dans le trio sombre, au moment le plus dramatique. C'est Beethoven, victorieux du Destin, qui reprend la pleine maîtrise de lui-même. Et ces notes se répéteront en notes simples, en tierces, en accords ; c'est bien le chant d'allégresse, le cri de victoire.

Et ces notes se rencontrent dans le choral de Bach VI, nº 31, illustrant le mot *resurrexit.* C'est le choral déjà rencontré dans un prélude de Bach : « De l'enfer il nous a sauvés ».

Beethoven (*Trio-Allegro*).



Bach, *Choral VI, nº 31.*



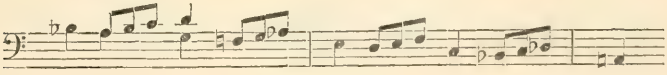
Et tandis que s'ouvre le finale, affirmant le triomphe, on voit ce motif suivi de cette longue suite de notes qui descendent, se plient, se courbent.

C'est le Destin vaincu.

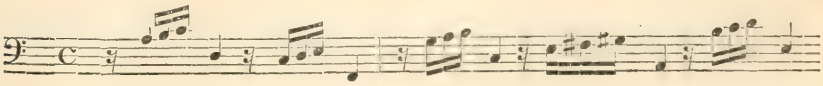
« Je veux saisir le Destin à la gueule, » dit Beethoven.

Et c'est dans la *Passion selon saint Matthieu* que Bach donnera encore à Beethoven cette formule :

Beethoven.



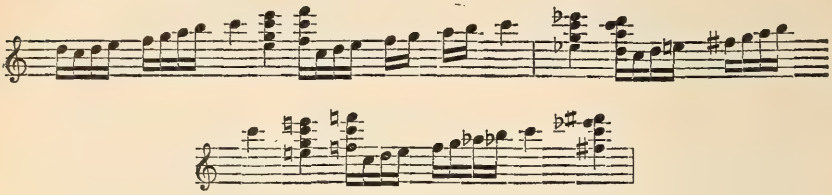
Bach (*Passion selon saint Matthieu*) :
« Le Seigneur se prosterne devant son Père. »



Et la fin de l'*ut* mineur est joyeuse, joyeuse ! C'est bien la victoire !

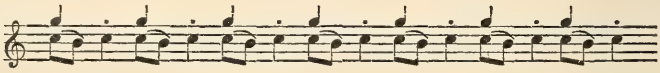
Vous entendez ces motifs de joie lancés à toute volée :

Beethoven (*finale de l'Allegro*).



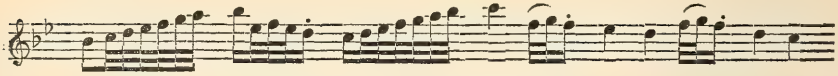
Accords de plus en plus joyeux.

Et ces petites notes dansantes :

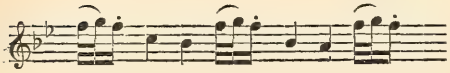


Et maintenant entendez Bach dans la *Cantate n° 13* :

« Mais celui qui élève ses regards vers le ciel, »



Apercevra une lumière de joie !



E. Marchand.

(*A suivre.*)

LE DICTIONNAIRE [1]

— « Me voici de nouveau contraint, Messieurs, de provoquer une discussion générale sur l'article inscrit à notre dernier ordre du jour. Vous vous souvenez que la lettre B avait amené un conflit à propos du mot Berlioz, et que l'ensemble de vos lumières avait été nécessaire pour éclaircir ce point douteux de notre travail. Aujourd'hui, nous nous trouvons dans une impasse plus troublante encore avec la lettre D. Le nom d'un certain compositeur de la fin du XIXe siècle vient de soulever toute une série de problèmes historiques d'un si grand intérêt, que j'ai cru de mon devoir de vous réunir en séance plénière pour collationner vos découvertes et en vérifier l'authenticité. Je donne donc la parole aux rapporteurs, et déclare la discussion ouverte. »

Et le président se rassit, tandis qu'à grand bruit de papiers froissés, les membres de la Commission du Dictionnaire se hâtaient d'extraire de leurs serviettes les volumineux dossiers des pièces justificatives.

Le premier rapporteur ayant classé méthodiquement ses notes, se leva et attendit que le silence régnât dans l'assemblée. C'était un homme robuste et haut en couleur qui s'exprimait avec une solennité tranquille et soutenait d'un bras musclé ses périodes majestueuses : « Je vous rappelle, mes chers collègues, commença-t-il, que nos recherches habituelles de biographie, bibliographie et iconographie tendaient aujourd'hui à exhumer un nommé DINDY (Vincent), ou, — pour respecter la naïve orthographe nobiliaire de nos aïeux, — D'INDY, compositeur de musique qui vécu vers la fin du XIXe siècle et le commencement du XXe. Vous remarquerez, Messieurs, que ce nom, pas plus que celui de Berlioz, n'a su résister à l'épreuve du temps, et que, — coïncidence singulière, — ce sont précisément ces personnalités indécises que nous trouvons à la tête d'impor-

(1) Voir le numéro du 1er mars 1906. — Nous croyons à peine utile de rappeler que la liberté des opinions est absolue au *Mercure musical*, et que l'un des directeurs de cette revue est élève de Vincent d'Indy (N. d. l. R.)

tantes écoles d'art et de curieuses évolutions artistiques du passé ! Des livres et journaux de l'époque, il résulte clairement que ce d'Indy occupa dans l'esprit de ses contemporains une place, sinon prépondérante, du moins nettement significative.

De lui personnellement, nous savons peu de choses intéressantes. Homme de condition élevée, il paraît avoir mené la vie d'un riche amateur, écrivant peu, voyageant au long cours ou se terrant dans une seigneuriale demeure de province. En 1900 la socialisation du capital et le communisme étaient encore à l'état de rêves lointains, et l'on trouvait des exemples suffisamment nombreux de ces existences oisives et privilégiées pour que nul ne songeât à s'étonner de ces distinctions de caste et de naissance qui nous apparaissent aujourd'hui si prodigieusement comiques. Bien plus, une sorte de considération déférente semble avoir accompagné dans toute sa facile carrière le gentilhomme-musicien. Dans l'absurde conception de l'état social qui régnait alors, on était sans doute confusément reconnaissant à cet aristocrate de ne pas se servir de ses capitaux pour opprimer ses semblables, et on lui savait gré d'occuper ses loisirs dorés à un passe-temps aussi inoffensif que le pacifique jeu de la double croche ! On rapporte, d'ailleurs, qu'il était avenant et d'un commerce aimable, et qu'on ne le pouvait fréquenter sans agrément. Mais, encore une fois, c'est moins sa personnalité qui compte en ce débat que le curieux résultat de ses efforts. Non seulement son apport musical est de peu d'importance, mais ce ne sont guère que ses premières compositions qui nous peuvent révéler chez lui une organisation artistique. J'ai retrouvé, signée de son nom, une « Symphonie sur un thème montagnard », qui dut vraiment être, à l'époque, une chose agréable à l'oreille. Les autres œuvres que j'ai pu réunir sont loin de présenter le même intérêt. Nous avons la preuve qu'il s'essaya dans l'art du théâtre, mais, de l'aveu même de ses amis, il le fit avec une telle inexpérience qu'il ne connut guère que des échecs. Pour ma part je confesse n'avoir rien compris aux recherches symboliques et mystiques de ces essais lyriques. Mais si la production de ce compositeur ne nous saurait plus captiver, sa psychologie est prodigieusement attachante. Nous retrouvons en lui un de ces types ancestraux dont on nous a conté souvent les prouesses étonnantes et dont les vertus désuètes nous apparaissent si étrangement lointaines. Car nous avons quelque peine à pénétrer l'âme de ces aïeux si différents de nous, et il nous semble marcher en pleine légende, alors que nous foulons les routes authentiques du passé ! Ce d'Indy fut ce qu'on appelait autrefois, non sans quelque prétention, un professeur d'énergie. Vers le milieu de sa carrière, il se mit en

tête de créer une école dont il serait le chef. Sous le titre un peu imprévu d'*Ecole des Chanteurs*, il ouvrit des cours de musique dans un quartier reculé de Paris et y établit comme professeurs quelques artistes de bonne volonté. L'idée en soi n'avait rien que de très louable, et la création d'un institut artistique de plus ne pouvait être que favorablement accueillie. Mais la nouvelle maison ne tarda pas à trahir son apparente destination. Au lieu de fournir simplement aux jeunes gens le moyen de puiser librement dans les trésors de la science et de l'histoire, elle semble avoir été entre les mains de son chef un instrument de pédagogie systématique, une sorte de champ d'expérience où cet homme volontaire éprouva la valeur de ses dogmes et de ses rigoureuses formules d'art. Autour des nouveaux disciples il éleva de hautes barrières et leur dit : « Vous êtes mes fils bien-aimés en qui j'ai mis toutes mes complaisances : je veux vous créer à mon image, et l'univers vous appartiendra. C'est dans mon jardin que se trouve l'arbre de la science du Bien et du Mal. Quand vous aurez goûté de son fruit, vous serez semblables à des dieux. Ne vous mêlez pas à la foule qui vous environne, car elle se nourrit d'erreurs et vous ne trouverez qu'ici le divin aliment de la Vérité. »

Et avec l'ascendant qu'exercent toujours les caractères bien trempés, cet inflexible capitaine persuada vite ses jeunes conscrits que les maisons d'enseignement officielles étaient des foyers d'hérésie et d'imbécillité, et que l'*Ecole des Chanteurs* changerait la face du monde. Les timides, les amateurs, les fils de famille et les jeunes gens refusés aux examens d'entrée du Conservatoire accoururent se ranger autour de lui.

Dès leur arrivée on leur apprit à honorer d'un culte éclatant quelques vieux maîtres inattaquables, et ils finirent par s'imaginer qu'ils jouissaient là d'un privilège absolument exclusif. Le prestige du monopole, éternelle faiblesse de l'âme française, servit merveilleusement les desseins du directeur psychologue.

Les écrits du temps nous apprennent que l'on ne pouvait applaudir dans Paris une œuvre de Bach, de Rameau ou de César Franck sans être immédiatement convaincu d'avoir écouté à la porte de l'*Ecole des Chanteurs*. Je n'ai pas besoin de vous rappeler, Messieurs, que Franck, Rameau et Bach étaient connus et honorés bien avant la fondation de l'institut dont il s'agit ; mais rien ne prévalait contre l'intransigeance d'une jeunesse impétueuse, toute fière de ses illusoires conquêtes et tout infatuée de trompeuses victoires !

L'heureux gentilhomme eut, par surcroît, la chance de rencontrer l'appui — alors assez efficace — de la presse. Il eut à sa dévotion plusieurs revues de musique qui l'encensèrent avec dis-

cipline et méthode et qui écartèrent impitoyablement tous ses contradicteurs. Il semble avoir attaché particulièrement à sa fortune trois critiques des grands journaux quotidiens, appartenant, le premier à la noblesse, l'autre à la bourgeoisie et le troisième à la basse populace, grâce à quoi il pouvait régner sur l'opinion publique tout entière. L'un, baron sans doute ou chevalier, répondait au nom pompeux de Gaulthier de Villars, le second, ancien militaire, était le fils du compositeur Lalo, et le dernier, chose curieuse, était une simple femme du peuple, employée subalterne dans un théâtre, qui, chaque semaine, avec un bagout familier et plaisant, consignait des impressions d'art que le public lisait avec sympathie. Malgré toutes mes recherches, je n'ai pu découvrir aucun renseignement biographique sur cette pauvre femme qui eut une si étrange carrière et ne passa à la postérité que sous la livrée de son humble métier : l'Ouvreuse ! Ces trois affidés exaltèrent l'œuvre du nouveau venu, chacun selon ses moyens : le chevalier Gaulthier avec morgue et assurance, le fils Lalo avec respectabilité et componction, et la bonne femme avec toute sa verve populacière. Tous trois y apportèrent le même enthousiasme têtu, violent et irréductible. Ils furent à l'*Ecole des Chanteurs* d'un puissant secours. La chaîne ininterrompue de leurs articles enflammés encercla Paris : le titre d'élève de cette école devint synonyme de désintéressement, de noblesse, de science et de conscience et, par une conséquence inattendue, les nourrissons et les nourrices des Conservatoires furent bientôt suspects d'ignorance, de vénalité, de cupidité et de bassesse. Une secte était née. Elle florissait : Hussites de la clef de sol, Jansénistes de la quinte augmentée, ses adeptes envahissaient déjà la province. Leur triomphe était certain.

C'est alors qu'enivré de son succès, le professeur d'énergie voulut le couronner inoubliablement. Pas de religion nouvelle sans miracles : il aurait le sien. Le désintéressement, la noblesse, la science et la conscience sont des vertus estimables, mais elles ne valent pas, en musique, le simple talent... et, d'après le peu qui nous en reste, il nous faut bien croire que les talents n'abondaient pas dans la maison. Le Maître résolut d'en créer. Pour cela il eut la coquetterie de se servir des natures les moins musicales de ses classes et les dressa à la composition ! L'entreprise était paradoxale, voici pourtant comment il parvint à la mener à bien. Il commença d'abord par jeter le discrédit sur les études harmoniques qui présentaient pour son expérience l'inconvénient capital de mettre en jeu des facultés sensorielles et innées. Puis il choisit un système d'écriture mécanique, une arithmétique sonore automatique qui

réduisit les jeux divins de l'inspiration à une patiente partie d'échecs. Sous prétexte d'honorer la technique des primitifs, il décréta la pratique du contrepoint à outrance et, au nom de Bach, fit tresser à ses ouailles de longues et cruelles guirlandes de notes ennemies. Le pavillon classique couvrait la détestable marchandise ! Et ainsi se réalisa le plan de l'homme volontaire : après quelques mois d'entraînement, les élèves les plus réfractaires à toute sensation musicale écrivaient, comme en se jouant, des quatuors, des trios, des sonates et des symphonies. Paris en fut promptement inondé : on en vantait à haute voix la forme savante, les joints perfectionnés, l'articulation démontable et l'architecture brevetée. Le miracle était accompli. L'énergique gentilhomme venait de donner à l'univers une magistrale leçon de volonté et pouvait s'enorgueillir d'un résultat prodigieux : du néant il avait tiré des forces vives, de jeunes gens que rien ne prédisposait à une carrière artistique il avait fait des compositeurs, d'un troupeau d'amateurs il avait obtenu un bataillon discipliné d'ardents prosélytes prêts à vaincre ou à mourir, et, chantant un triomphal *Nunc dimittis*, l'organisateur de la victoire pouvait répéter à ses élèves la parole hautaine de Wagner : « Et maintenant, Messieurs, vous avez un Art ! »

Alors pour l'Ecole des Chanteurs sonna l'heure de l'apogée. Sous prétexte de cultiver le noble sentiment de la camaraderie, ses adhérents s'unirent les uns aux autres avec la solidarité étroite qui liait autrefois les « compagnons » de sociétés secrètes. Ils se poussèrent mutuellement, organisèrent ensemble les accaparements et les obstructions, se coulèrent dans les comités, les commissions et les jurys où ils firent sentir le poids de leur puissante organisation. On rapporte que leur discipline était si parfaite qu'ils arrivaient toujours à faire prévaloir leurs décisions même lorsqu'ils constituaient une minorité. J'ai retrouvé une série de procès-verbaux d'une vieille société de concerts nommée « La Société Nationale », qui donnait à Paris des séances régulières de musique nouvelle depuis l'année 1871. Quelques-uns de nos carbonari musicaux s'y étant glissés, la société devint en peu de temps un fief de l'Ecole des Chanteurs, et mes documents me prouvent qu'au mépris des statuts les dignitaires de l'Ecole y tranchaient seuls, en toute tranquillité, les questions qui auraient dû relever du comité. J'ai trouvé trace également d'une certaine société d'édition fondée par eux sur des bases très curieuses. Il serait trop long de vous en exposer le fonctionnement : qu'il vous suffise de savoir, pour reconnaître l'esprit de la maison, qu'elle se nommait Edition « mutuelle » et qu'elle était très fermée et réservée avec un

égoïsme étroit aux seuls pensionnaires de l'institution : car le paradoxe n'était pas pour déplaire à ces conquérants ! Concerts et édition habilement accaparés servirent ainsi également leurs desseins. Joignez à ces succès une action provinciale de plus en plus étendue et florissante, et vous aurez une idée des extraordinaires résultats obtenus par le professeur d'énergie, figure hautaine qu'il était intéressant de faire revivre à vos yeux dans son cadre oublié, dans cette période d'individualisme exaspéré qui permettait à un être isolé de créer de toutes pièces des mouvements, des idées, des castes et des états dans l'Etat sans soulever de protestations. Là d'ailleurs se termine mon rôle. Les dossiers réunis sur le nom de d'Indy ne nous apprennent rien de plus. Cette création d'un milieu musical artificiel, ce tour de force incroyable d'avoir tiré du néant et fait prospérer un groupe de « compositeurs par persuasion », cette magnifique mise en œuvre d'un système conçu *à priori* sont les seules choses qui doivent arracher son nom à l'oubli.

Je n'ai pas besoin d'ajouter que cette organisation reposant sur l'énergie d'un seul homme portait en elle les éléments de caducité des créations trop individualistes. Le dictateur disparu, la dictature s'écroula. Après la mort de d'Indy, fusillé pendant les massacres de la grande révolution de 1913, l'Ecole des Chanteurs périclita et sombra rapidement. Elle était devenue un conservatoire privé, opulent et redoutable : elle en avait les tares et les dangereuses prérogatives. Elle ne pouvait survivre longtemps à son créateur.

Telle est, Messieurs, l'œuvre de cet ancêtre farouche dont l'indomptable volonté fit des miracles. Nos mœurs se sont adoucies, l'instinct de la domination recule chaque jour davantage dans le passé, nous ne comprenons pas plus ce goût effréné du pouvoir que cette docilité à accepter les jougs et les asservissements. Pourtant, quelque inconcevables que nous apparaissent de tels hommes, nous ne pouvons nous dispenser de saluer avec respect ces derniers représentants d'une humanité encore mal dégrossie, mais dont les gestes rudes et autoritaires n'étaient pas dépourvus de grandeur. C'est à ce titre que je vous propose d'ouvrir à d'Indy (Vincent, 1851-1913) les pages de notre encyclopédie et de lui réserver une place à part au milieu de nos candidats à l'immortalité ! »

Et, satisfait de lui-même, le rapporteur se rassit pendant qu'un murmure d'étonnement courait dans l'assemblée. Un petit homme chafouin prit alors la parole. Sa voix pointue traversa la vaste salle pendant que le silence se rétablissait aussitôt, l'orateur étant connu pour l'ingéniosité et l'imprévu de ses hypothèses historiques.

SIMONE

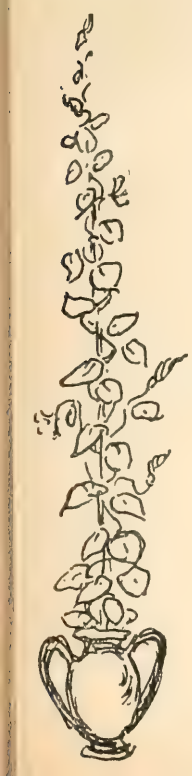
poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT

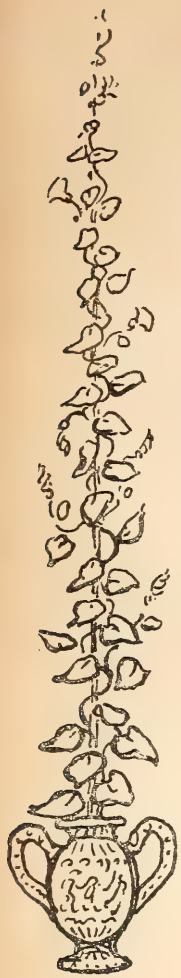
Le Brouillard



Le Brouillard

SIMONE, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles de beauté où les femmes
Sont belles comme des arbres et nues comme des âmes ;
Nous irons vers les îles où les hommes sont doux
Comme des lions, avec des cheveux longs et roux.
Viens, le monde incréé attend de notre rêve
Ses lois, ses joies, les dieux qui font fleurir la sève
Et le vent qui fait luire et bruire les feuilles.
Viens, le monde innocent va sortir d'un cercueil.



Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles où il y a des montagnes
D'où l'on voit l'étendue paisible des campagnes
Avec des animaux heureux de brouter l'herbe,
Des bergers qui ressemblent à des saules, et des gerbes
Qu'on monte avec des fourches sur le dos des charrettes.
Il fait encore soleil et les moutons s'arrêtent
Près de l'étable, devant la porte du jardin,
Qui sent la pimprenelle, l'estragon et le thym.

Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles où les pins gris et bleus
Chantent quand le vent d'ouest passe entre leurs cheveux.
Nous écouterons, couchés sous leur ombre odorante,
La plainte des esprits que le désir tourmente
Et qui attendent l'heure où leur chair doit revivre
Viens, l'infini se trouble et rit le monde est ivre :
Nous entendrons peut-être, en rêvant sous les pins,
Des mots d'amour, des mots divins des mots lointains.

Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

« Il convient, dit-il, de rendre hommage à la documentation précise de notre collègue. Tout ce qu'il vous a exposé est rigoureusement exact, et c'est bien ainsi que se déroula l'étrange aventure de l'Ecole des Chanteurs. Mais je ne suis pas entièrement satisfait des mobiles qu'il attribue à toute cette formidable et minutieuse activité. Pour la musique tous ces efforts, toute cette organisation savante, toute cette admirable administration ?..... A d'autres ! Permettez-moi de n'en rien croire.

N'oublions pas que cette Ecole fonctionna au moment de la loi sur les Congrégations religieuses et de la Séparation de l'Eglise et de l'Etat ! Tout s'éclaire si l'on envisage sous cet angle les travaux et les menées de cette compagnie. Mon avis est que les « dindistes » étaient tout simplement une congrégation non autorisée comme les « maristes » ou les « lazaristes » et cachaient sous une étiquette musicale leur véritable identité. Le contrepoint était pour eux ce que les liqueurs ou le chocolat étaient dans certaines trappes ou chartreuses. Tout nous le prouve : leurs attaches religieuses indiscutables, la piété de leur fondateur, bien invraisemblable chez un prétendu artiste séculier de 1900, le nom de leur école qui ne fut jamais prononcé en français et se perpétua dans la langue rituelle du clergé (*Schola Cantorum*, disait-on sans sourire en plein xxe siècle !), leurs recherches des traditions du plain-chant et leur collaboration avec certains bénédictins et dominicains connus, l'existence d'une sorte de noviciat à proximité de l'Ecole, maison pieuse, dirigée par des ecclésiastiques et hébergeant les jeunes gens désirant appartenir à l'association, la personnalité mystérieuse d'un des lieutenants du fondateur qui, tout en portant le costume civil, se laissait appeler « Marcel l'Abbé » ou même, significativement « l'Abbé », les manifestations politiques collectives des prétendus élèves de musique en certaines circonstances historiques, les rapports de la maison mère et des succursales de province..., etc., etc. Tout, vous dis-je, démontre que nous avons affaire à un ordre religieux dissimulé et non à une institution artistique. Ecartons donc de nos travaux cette vénérable compagnie et continuons à rechercher des noms d'authentiques musiciens ! »

Une partie de l'assemblée approuva bruyamment cette déclaration inattendue, mais un peu d'incrédulité se manifesta dans quelques groupes. Pendant plusieurs minutes on n'entendit que le brouhaha des discussions particulières. Enfin un philosophe respecté prit la parole et s'exprima en ces termes :

« Je prétends vous soumettre, mes chers collègues, une troisième interprétation de ce curieux point d'histoire. A la vérité, elle emprunte aux deux hypothèses déjà proposées plusieurs de

leurs arguments, mais elle a le mérite de les concilier dans une heureuse mesure. Je crois fermement que ce d'Indy et ses élèves s'occupèrent sérieusement de musique, mais j'estime que leur effort est intimement lié aux dernières convulsions de l'idée religieuse au xxe siècle. Vous savez combien profondément la religion catholique avait pénétré l'âme de nos aïeux et quelles racines elle avait jetées dans la terre française. A l'époque de la *Schola Cantorum*, ces racines n'étaient pas encore entièrement flétries, et des bourgeons d'arrière-saison pointaient au ras du sol. L'idéal d'art du fondateur de la *Schola* étant nettement catholique, c'est instinctivement et non systématiquement qu'il dirigea ses élèves dans la voie que l'on vous a indiquée. C'était l'époque où le « sensualisme », le « matérialisme » musical commençait à s'avouer. Un goût littéraire du paganisme et de la volupté s'insinuait dans l'art : Fauré en baignait ses lieder et Debussy en imprégnait son théâtre. C'était l'heure où les sens, trop longtemps méprisés par discipline religieuse, prenaient conscience de leur valeur et de leur noblesse ; on commençait à comprendre quels puissants leviers et quelles bienfaisantes énergies dormaient au cœur des hommes sous le nom trompeur de vices et péchés capitaux : on cessait d'appeler « orgueil » la conscience de sa force, « gourmandise » le culte des sensations exquises, « paresse » la faculté du rêve et « luxure » le goût des divertissements fondamentaux ! Toute la musique s'orientait vers les caresses, les effleurements, les douces résonances et les bons frissons. C'était le triomphe de l'harmonie, des accords savoureux, des enchaînements fondants et des succulentes successions. L'écriture harmonique était le langage naturel des musiciens sensuels. Vous comprenez dès lors qu'un pédagogue religieux comme ce d'Indy, élevé à l'école de Franck qui était lui-même une manière de saint, devait chercher d'instinct un moyen de protester contre ce mouvement abominable. Ce fut donc très logiquement qu'il fut amené à choisir comme moyen d'expression une forme austère et purement intellectuelle comme le contrepoint et ses décentes fantaisies. C'est, à mon avis, la seule manière d'expliquer l'orientation de son école si représentative : la *Schola Cantorum* fut l'épisode suprême de la lutte de l'idéalisme contre le matérialisme. La bataille avait été livrée sur tous les autres terrains de la pensée humaine : l'idéalisme succomba partout. Le terrain musical fut l'un des derniers où put s'effectuer l'émouvante rencontre : vous en connaissez le résultat. Je vous propose donc de saluer en ce d'Indy le dernier vaincu de l'Idéalisme ! A ce titre il doit prendre place dans le Dictionnaire, car nous devons impérieusement cet hommage au courage malheureux ! Les dernières

volontés des mourants sont sacrées : l'art de la *Schola* naquit du dernier spasme de la religion expirante, je vous propose de nous découvrir devant ce cadavre ! »

Des applaudissements éclatèrent : on décida à mains levées d'adopter l'avis du philosophe et de lui confier la rédaction de l'article litigieux, puis la séance fut levée.

EMILE VUILLERMOZ.

LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »
D'ODON RIGAUD (1)

2° *Littérature et art extra-liturgiques.* — Il faut maintenant rechercher quels étaient dans les monastères normands, au temps d'Odon Rigaud, les éléments de ces fêtes joyeuses.

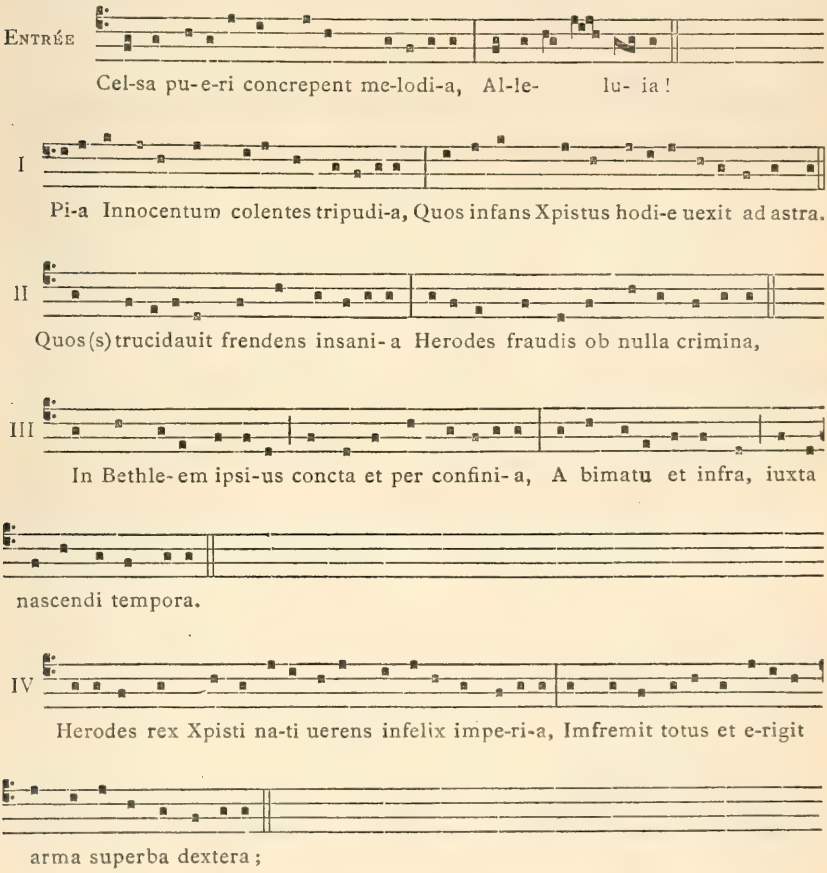
A la Trinité de Caen, les religieuses récitent des épîtres farcies, le jour des saints Innocents; à Villarceaux, quand le prélat a interdit les danses, les moniales se contentent, ce jour-là, de chanter des cantilènes. A Saint-Amand de Rouen, les proses de l'office sont un ragoût bien ordinaire à côté des pièces farcies, des conduits et des motets qu'on entendait à la Saint-Jean, à la Saint-Étienne comme à la fête des Innocents, dans le cloître de Montivilliers. Enfin, le passage relatif au clergé de Gournay nous fait regretter de n'avoir point vécu quelques siècles plus tôt, pour en être témoin, car ces graves chapelains dansant sur la voie publique, *faciendo* LE VIRELI, durent être une des plus folles visions qui aient jamais pu hanter l'imagination d'un Rabelais.

Les proses qu'on entendait dans les monastères bénédictins de la Normandie étaient certainement la manifestation la plus saine et la plus conforme aux règles liturgiques. On sait que l'Église avait admis de très bonne heure ces compositions poétiques adaptées sur les vocalises, *sequela* ou *sequentia*, qui étaient comme le cortège ou la queue de l'*Alleluia*. Et de fait il eût été bien surprenant de ne point rencontrer dans le diocèse même, qu'une tradition communément acceptée désigne comme ayant été leur berceau (2), quelqu'une de ces séquences

(1) Suite. Voir les numéros 8, 10 et 11.

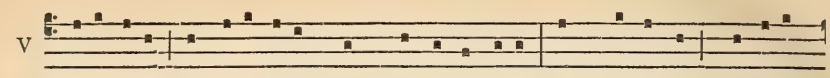
(2) NOTKER, *Prologus*, en tête de son *Liber sequentiarum*, Migne, *P. L.*, t. CXXXI, col. 1003.

ou de ces proses au jour des saints Innocents. S'il est vrai que les premières séquences aient été composées au monastère de Jumièges, où les moines vivaient sous la règle de saint Benoît, il est bien vraisemblable que les compositions que nous rencontrerons au treizième siècle dans les graduels-prosaires provenant des monastères bénédictins de Normandie appartiendront à cette antique période de production. Veut-on un exemple de prose chantée en ce jour ? Nous le trouverons dans un manuscrit de ce même temps (1).

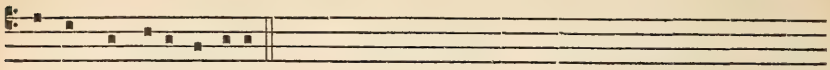


(1) Paris, Bibl. Nat., lat. 904, fol. 23. Provenant de la cathédrale de Rouen, dont il donne tous les usages liturgiques. Ajoutons qu'on prépare à Rouen même une reproduction phototypique de ce précieux graduel.

On notera que cette mélodie a été reprise par Notker dans la prose *Sancti Spiritus*. Nous considérons ce fait comme une preuve de plus en faveur du récit de Notker et de la thèse traditionnelle sur l'origine normande des proses.

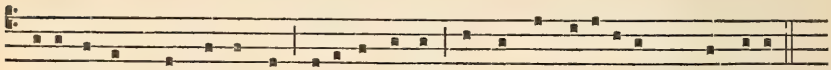


Querit lucis et ce-li regem cum mente turbida, Ut(1) extingat, qui ui-tam

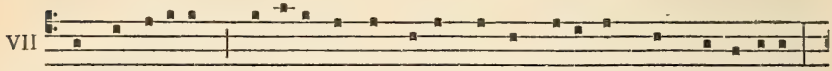


prestat, per su-a iacula.

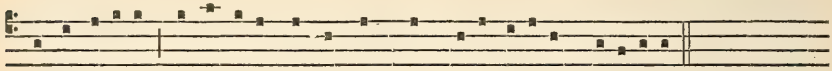
Dum non ualet intu-e-ri lucem splendidam nebulosa querentis pectora,



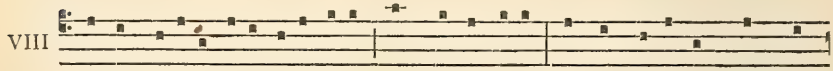
Ira feruet, fraudes auget Herodes seuus, ut perdat pu-e-rorum(2) agmina.



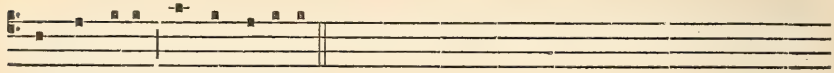
Castra mi-litum dux iniquus aggregat, ferrum figit in membra tenera;



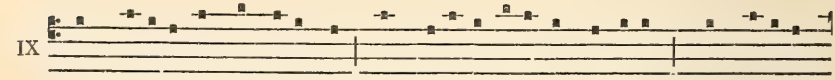
Inter ubera lac effudit, antequam sanguinis fi-erent co-agula.



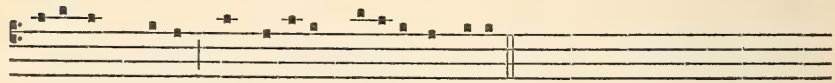
Hostis nature natos euisserat atque iugulat; Ante prosternit, quam e-



tas paruu-li sumat robora.



Quam be-ata sunt Innocentum ab Herode cesa corpuscula! Quam fe-lices



existunt matres, que fuderunt ta-li-a pignora!

(1) Ms. : *Et.*
(2) Ms. : *piorum.* Cette correction du texte a permis le remaniement de la mélodie dans la seconde clausule sur le type de la première.

X

O dulces Innocentum a-ci-es! O pi-a lactantum pro Xpisto certamina!

Paruorum trucidantur mi-li-a, membris ex teneris manant lactis flumina.

XI

Ciues ange-lici ueni-unt in obui-am. Mira uictori-a! uite captant premi-a

turba candidissima. Te, Xpiste, que-sumus mente deuo-tissima, Nostra qui ue-

nisti reformare secula: Innocentum glo-ri-a

FINALE

Perfru-i nos concedas per eter-na.

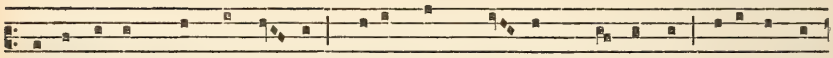
Déjà les *épîtres farcies* ne tiennent plus à la liturgie que par un lien si fragile, par des attaches si incertaines, qu'à diverses reprises l'Église en a proscrit l'emploi. Nous avons dit par ailleurs comment ces pièces se chantaient (1). Rappelons seulement qu'un clerc, le sous-diacre sans doute, se réservait le texte même de l'*Épître*, tandis que deux ou trois enfants de chœur lui répondaient après chaque phrase ou chaque membre de phrase en chantant la farciture, c'est-à-dire l'explication en latin ou en langue vulgaire. Odon Rigaud ne nous dit point si les épîtres qu'il interdit aux moniales de Caen étaient farcies en latin ou en roman. Pourtant nous inclinons à penser que la paraphrase devait être en roman, car d'une manière générale les interdictions ecclésiastiques visaient surtout les farcitures en langue vulgaire. En effet, les tropes latins du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Sanctus*, de *Agnus Dei*, étaient d'un usage presque universel dans l'Église, tandis qu'à diverses reprises les compositions qui n'étaient point écrites dans la langue liturgique furent bannies du sanctuaire. Mais voici une autre raison de croire que les épîtres chantées à la Trinité de Caen étaient farcies en langue

(1) *Tribune de Saint-Gervais*, années 1897 et 1898.

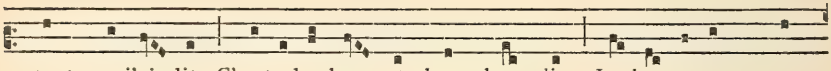
vulgaire : c'est qu'il semble bien que l'idée première de ces compositions, où le français s'entremêle à la langue liturgique, ait été de mettre le texte sacré à la portée de religieuses qui ne savaient point le latin. Nous n'avons pu trouver d'épître farcie en roman dans les manuscrits provenant du diocèse de Rouen. Mais il en est une pour la fête des Innocents dans un manuscrit de l'Église d'Amiens, aujourd'hui à la bibliothèque de cette ville. Lebeuf, qui l'a connue et citée (1), date cette pièce des environs de l'année 1250.

IN DIE SANCTORUM INNOCENCIUM EPISTOLA

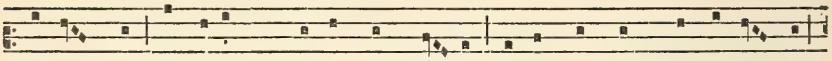
Bibl. d'Amiens, ms. 573, fol. 206, v°.



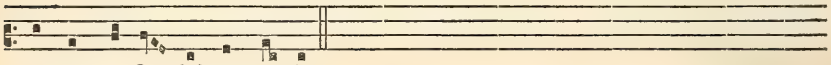
Or escoutés, grant et pe- tit, Traiés vous cha vers chest escript, Si attendés



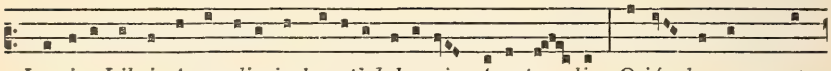
tant que j'aie lit Cheste le-chon et chest chant dit. Je lo a tous que



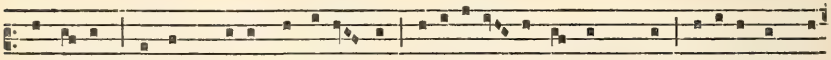
chascun prit Damedieux qu'il en nous ha-bit Et en nos cuers faiche son lit



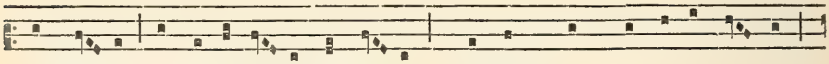
Et nostre fin n'ait en despit.



Lecci-o Libri A-pocalipsis be-a-ti Iohannis Aposto- li. O-iés le sens et

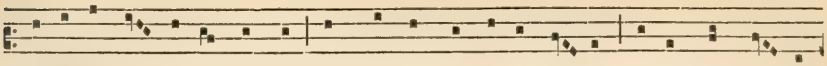


le raison De saint Jehan la visi- on, Apoca- lipse le nom-mon Revelement de

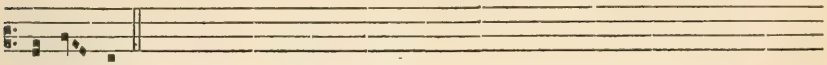


le mai- son Et de le hau-te man-si- on, Que Dieux nous promet en son nom

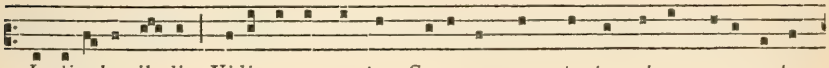
(1) Lebeuf (Abbé), *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 129. Paris, 1741.



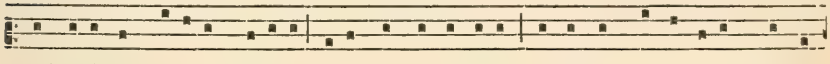
Par Euvangille et par sermon Et che doubter ne de-vri-on Que il nous dit en



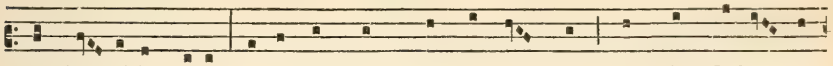
sa le-chon.



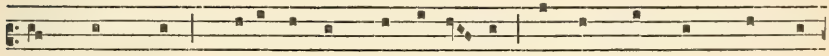
In di-e-bus il- lis, Vidi supra montem Sy- on agnum stantem et cum e- o centum



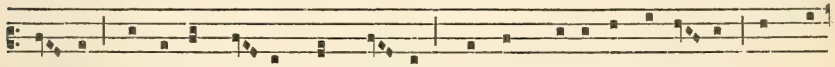
quadraginta quatu-or mi-li- a habentes nomen eius et nomen patris eius scriptum



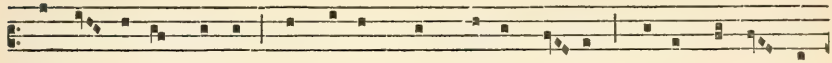
in fron-ti-bus su- is. En icheux jours dont je vous chant, Vit saint Je-han ung



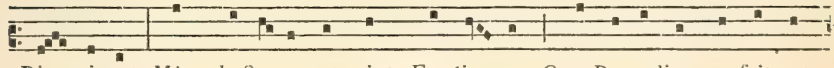
mont monlt grant. Sy-on a nom, sur le pendant Yert ungs ai-gneaux tout en



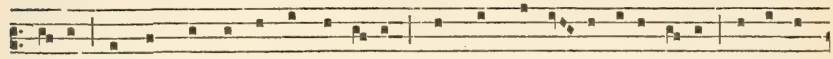
es- tant. O lui es- toi- ent compaignant Cent et quarante mil en- fant Et qua-



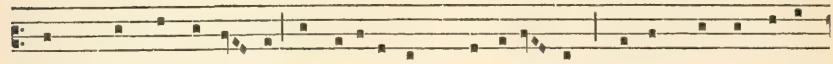
tre mil a-vec chel tant, En-my leur front sus au de- vant Portent le nom de



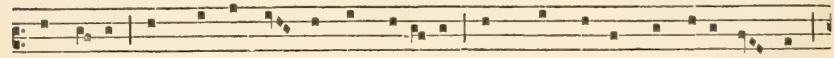
Dieu vivant. Mònt de Sy-on est sainte Es-gli- se, Que Damedieux a faite et



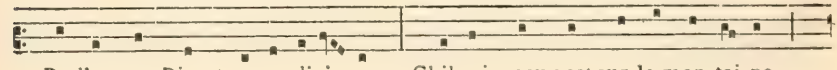
mi-se Sur ferme pierre bien as-si-se Et d'escriptu- re l'a a-prise, Qui les or-



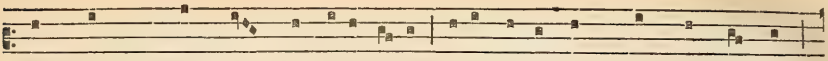
gueulx fraint et de-bri- se Et carité souffle et a-ti- se. Mais aul-tre voie a pie-



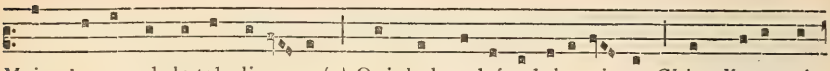
cha pri- se Par mal conseil, par convoiti-se, Pour flamme rent fumé-e bi- se,



De l'amour Dieu trop se divi- se. Chilz aigneaux est sur la mon-tai-ne

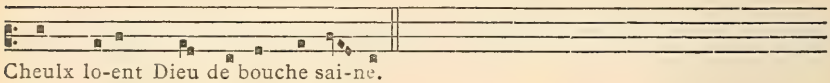


Monlt beaulx, monlt bons, de vraie lai-ne, Avec lui a monlt grant compaigne,

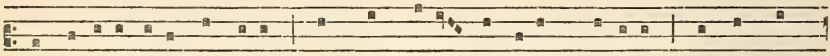


Mais n'y a nul de tel di-ay-ne (1) Qui de beaulté a lui ataigne. Ch'est Jhesu-crist

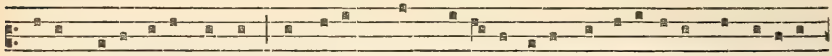
de Nazaraine Qui par le chiel en large plai-ne Les innocens maine et ramai-ne :



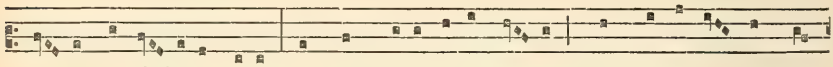
Cheulx lo-ent Dieu de bouche sai-ne.



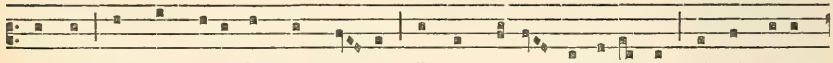
Et audiui uocem in ce-lo tanquam uocem aquarum multarum et tanquam



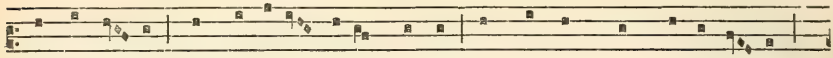
uocem tonitru- i magni et uocem quam audi- ui sicut citharedorum citharizan-



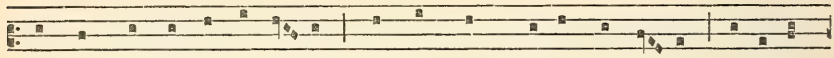
ti- um in ci-tharis su- is. De loins au-y ia-ves ver-ser, Tout autre-si comme



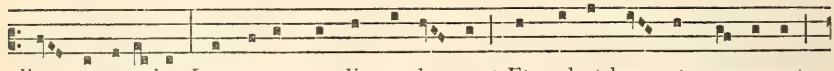
de mer, Et puis au-y forment tonner Et tonnoirres entrecontrer; Après au-y



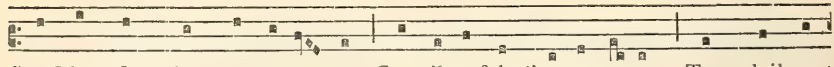
harpes sonner, Les harpeours avec chanter. Or, de-vons bien chi enseigner



Nos fais, nos dis, nostre pen-ser, Que nous nous puissons assambler A Dame-

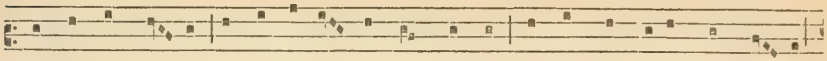


dieu et acorder. Les yaves sont li peuple grant Et mal et bon et mescre-ant,

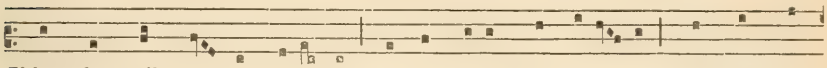


Que Dieux fist naistre en terre tant, Com il a fait d'ya-ve courant. Tous doibvent

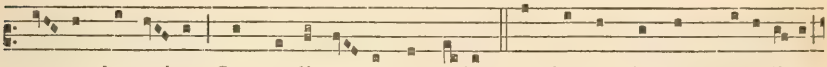
(1) La signification de ce mot est inconnue. Godefroy en cite un autre exemple : « Sachiés que li rois Heraus fu desconfis en cele bataille ; si ne sot on que il devint, se par *diaines* non », dans l'*Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre*, p. 64, publiée par Fr. Michel, 1840, in-8 (Soc. de l'Hist. de France).



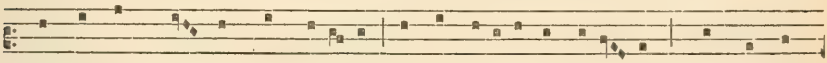
los en leur vi-vant A Damedieu le tout puissant Et che que j'o-y Dieu tonnant,



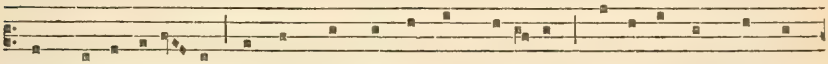
Ch'est che qu'il nous va manechant Et par besongnes de-ba-tant, Par faim, par



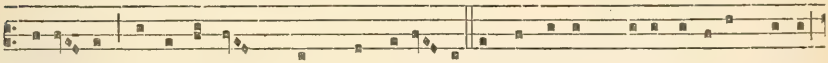
guer- re chasto-iant, Comme li pe-res son enfant. Les harpes donnent melodi-e,



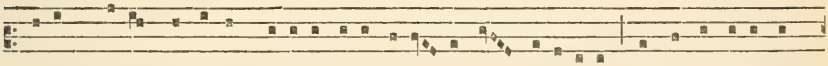
Quant li homs dit sa psal-mo-di-e Et par je-ü-ne se cruci- e, Qu'il n'y ait



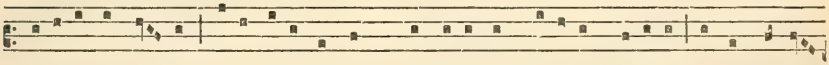
point d'ypo-crisi- e Et sans orgueil et sans envi- e, Chante a Dieu par sym-



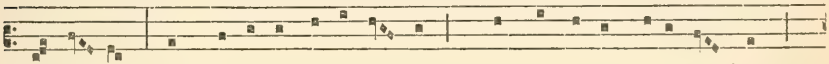
pho-ni- e Et si li rent doulche armo-ni- e. *Et cantabant quasi canticum nouum*



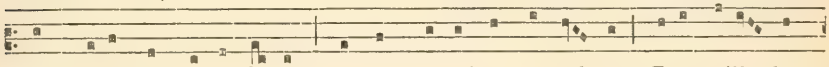
ante thronum et ante qua-tu-or anima-li- a et seni- ores et nemo po-terat



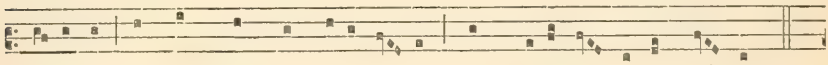
dice-re canti- cum, nisi illa centum, quadraginta quatu-or mi-li-a, qui empti sunt



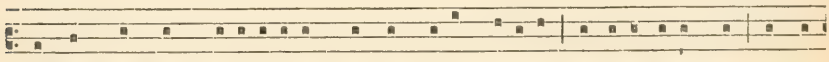
de ter-ra. Chil que je di, li enfanchon, Vont de-cantant une canchon :



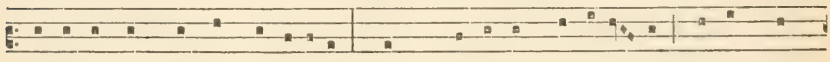
Ainq n'o-y hom de tel fachon. Nouvelle estoit de nouvel son, Euvangille l'ap-



pelle on Et nulz n'en puet tenir le ton, Fors seulement li com-paignon.



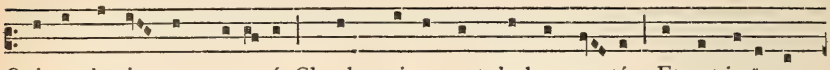
Hi sunt qui cum mu-li- eri-bus non sunt co-in-quina-ti, uirgines enim sunt et se-



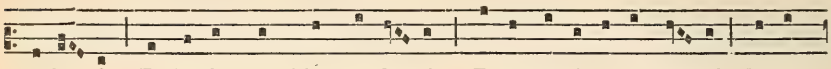
quuntur agnum quocunque i-erit. Cheulx qui aiment virgi-ni- té (1) Et en leurs

(1) Ms. *virginté.*

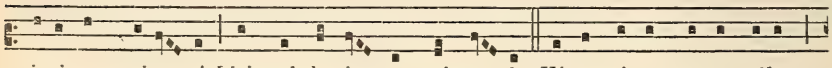
cuers ont a-fermé Leurs corps tenir en nette-té Peu-ent sie-vir le ma-jes-té,



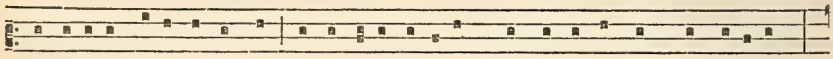
Qui est de si grant po-es-té. Cheulx qui se sont deshonnes- té Et ont je-ü en



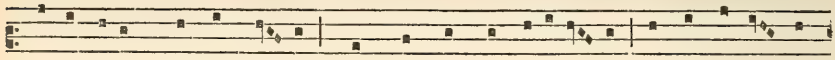
orde- té Et de che sont bien confes-sé Et espurgé et esmun-dé Porront



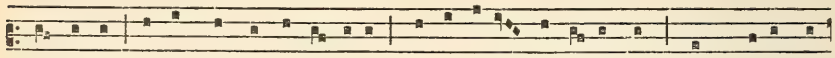
sievir en qui-e- té L'aignel de si grant sainte- té. *Hi empti sunt ex omnibus*



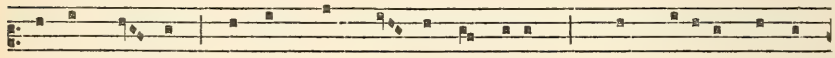
primi-ci- e De-o et agno et in ore ipsorum non est inuentum mendaci-um.



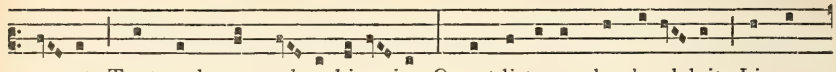
Ches innocens sont li premier Que Dieu souffri marti-ri- er Et de-bouter et



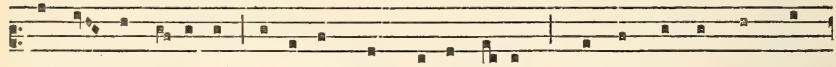
despechier Et as pierres escarnier, Que li tyrans et li bouchier Pour Jhesu-cris,



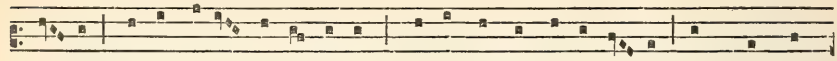
nostre princhier, Voulrent mour-drir et de-gla-vier (1) Pour Herode qui voult



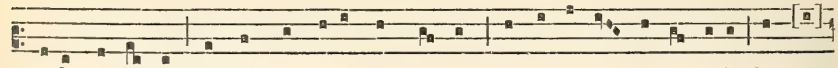
regner, Tout seul, sans aultre hi-retier. Quant li tyrans les decol-loit, Li sangs



vermaus en decouroit Et li lais blans y ap-pa-roit, Que de premier suc-chié

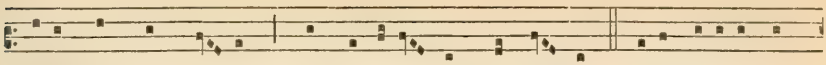


a- voit De la me-re qui l'a- le- toit De la bouche qui la te-noit. Et quant li

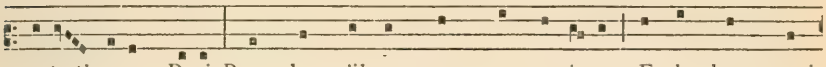


enfes esgardoit Le clere es-pe-e qui lui-soit, Par enfance si li ri-oit, Car sans

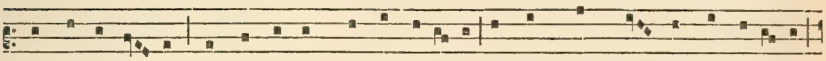
(1) Ms. *deglaver.*



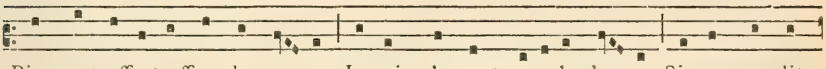
faille pour voir cui-doit Qu'on se ju- ast en chel endroit. *Sine macula sunt*



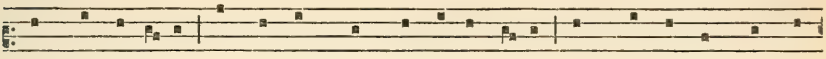
ante thronum De-i. Pour che qu'il sont sans toute ordure Et de chest mond



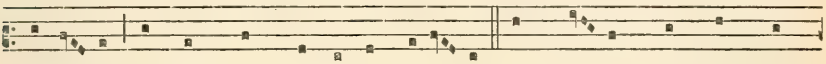
sans toute cu- re, A Damedieu sainte natu-re Et leur samblant et leur fi-gu-re



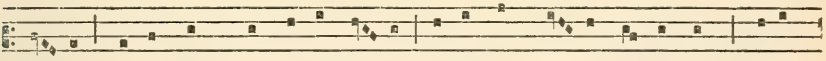
Bien ont offert offrande pu- re. Jamais n'orront parc-le du-re, Si comme dit



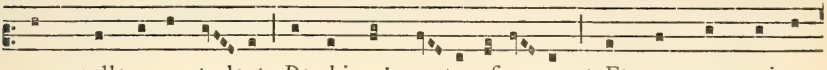
sainte Escriptu-re, A tous les jours que siecle du-re Leur donrra Diex doul-ce



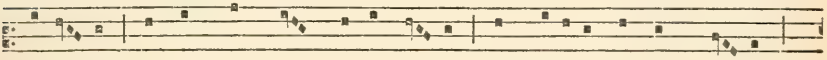
pas-tu-re : E Dieux, com bonne nourretu- re ! Or, pri- ons Dieu monlt sim-



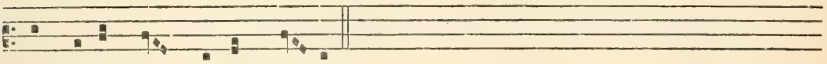
plement Que il nous doint amendement Et il nous oi- e doulcement, Mener



nous veulle a son ta-lent De chi qu'a nostre fi-ne-ment, Et pour nous soit au



jugement ; Apres nous doint herbergement En paradis, en son pre- sent.

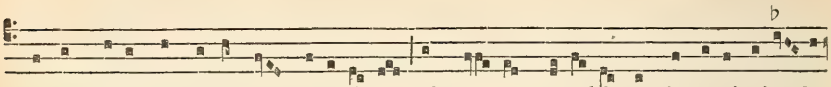


Or, dittes tous : A-MEN ! A-MEN !

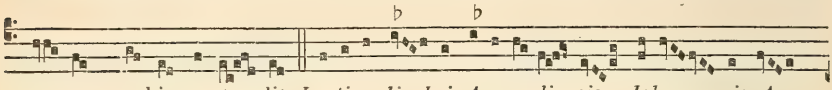
Le diocèse de Rouen n'est pas si loin d'Amiens que nous ne puissions conclure de ce qui se passait ici à ce qui se passait là. En lisant cette curieuse *Épître* des saints Innocents, il nous semble entendre derrière la grille du chœur les voix fraîches des religieuses, qui, chantant pour un jour dans leur langue maternelle, dans le parler familier de leurs jeunes souvenirs, retrouvent l'accent d'une foi plus simple en leurs cœurs plus charmés. Il y a donc dans le *hoc inhibuimus* de l'archevêque

quelque excessive sévérité, surtout qu'en d'autres lieux le prélat ne devait point, comme on va le voir, manquer de motifs graves pour exercer ses rigueurs. En ce qui concerne les épîtres farcies de latin, la liturgie rouennaise en a chanté plusieurs, et, à titre documentaire au moins, il nous semble intéressant de donner ici l'Épître farcie de cette même fête des saints Innocents d'après le même manuscrit, auquel nous sommes également redevables de la prose de ce jour. Il y aura lieu de comparer ces deux documents.

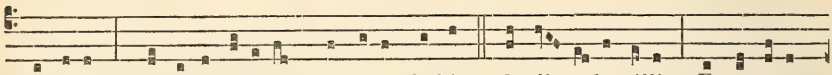
Laus, honor, uir- tus De-o nostro, decus et impe-ri-um re-gi nos-tro,



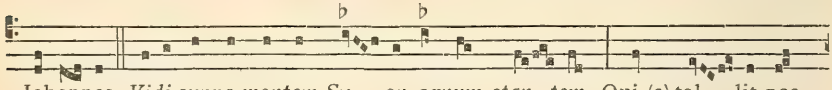
de sanctorum Innocentum tripudi- o, qui quan-to prepol-le- at hono-ris titu- lo



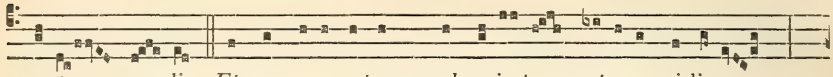
pre- sens no-bis os-ten-dit. *Lecti-o li- bri Apoca- lip-sis Iohan- nis A-*



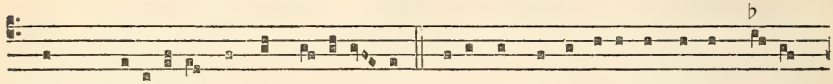
posto-li, Qui testimoni-um perhibet de his. *In di- e-bus illis.* Ecce ego



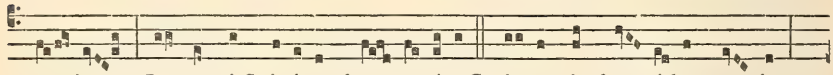
Iohannes. *Vidi supra montem Sy- on agnum stan- tem,* Qui (s) tol- lit pec-



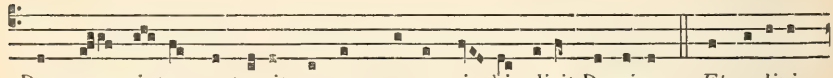
ca-ta mun-di. *Et cum e-o centum quadragin-ta quatu-or mi-li-a,*



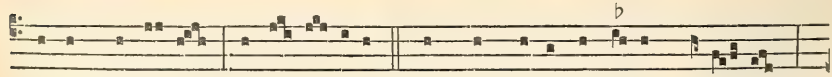
Quos (s) trucidauit frendens insani- a. *Habentes nomen eius et nomen Patris*



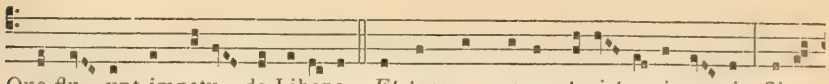
e- ius. In sancti Spi-ritus cle- mencia. *Scriptum in fron-ti-bus su- is.*



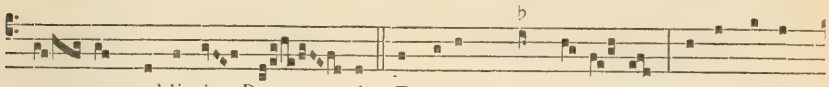
De quo scriptum est e-rit nomen me- um i- bi dicit Dominus. *Et audiui*



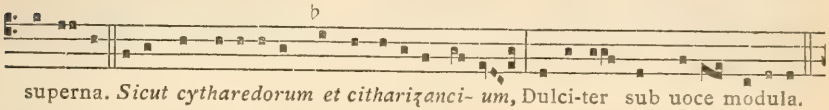
uo-cem de ce- lo. De su- bli-mibus. *Tanquam uocem aquarum multa-rum.*



Que flu- unt impetu de Libano. *Et tanquam uocem toni-tru- i magni,* Sicut

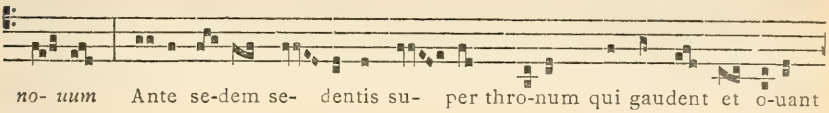


so- num sublimi De- i. *Et uocem quam audi- ui.* Intentus in

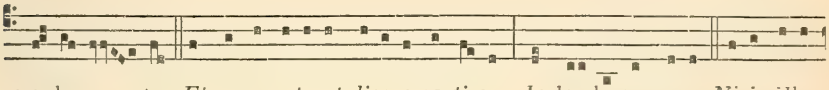


superna. *Sicut cytharedorum et citharizanci- um,* Dulci-ter sub uoce modula.

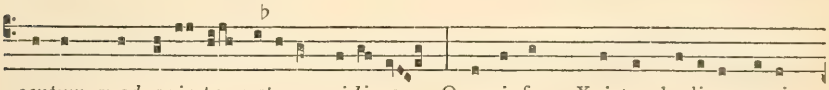
In cytha-ris su- is, Cum mera symphoni- a. *Et cantabant qua- si canticum*



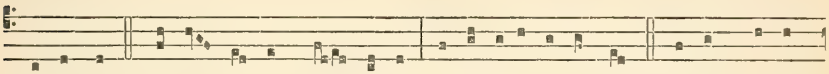
no- uum Ante se-dem se- dentis su- per thro-num qui gaudent et o-uant



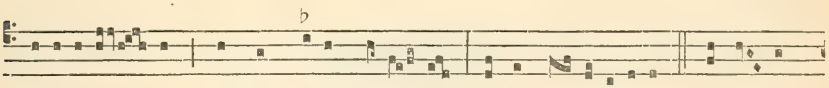
mo-de-ra- te. *Et nemo poterat dicere canti-cum,* In laude consona. *Nisi illa*



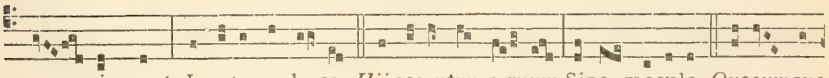
centum quadragin-ta quatu-or mi-li- a, Quos infans Xpistus hodi-e ue-xit



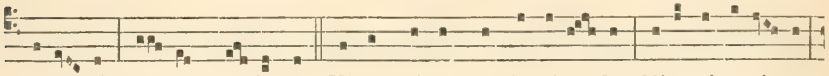
ad astra. *Qui empti sunt de terra,* A bimatu et in-fra. *Hii sunt qui cum*



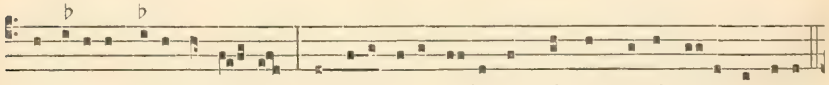
mu-li-e-ri- bus non sunt co-inquina- ti, Casta ge-ne-ra-ti-o. *Virgi- nes*



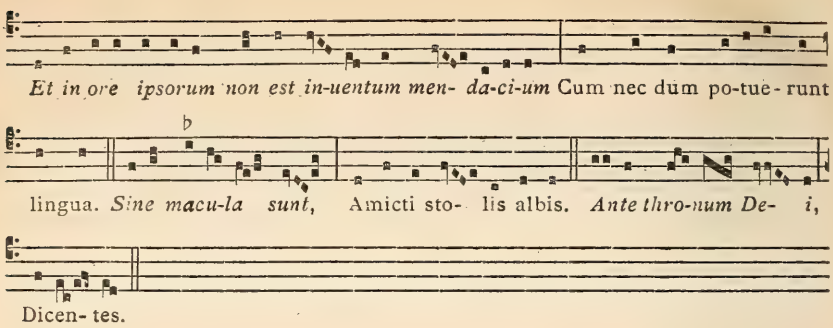
e- nim sunt, In e-terna lu-ce. *Hii secuntur a-gnum* Sine macula. *Quocumque*



i-e- rit Ip-sum laudantes. *Hii empti sunt ex homini- bus* Mira uicto-ri- a



Primi-ci-e De-o et a-gno. Famu-li tu-i cu-ius omnis compe-rit sexus et e-tas,



Comme on le peut voir, la paraphrase du texte sacré se terminant sur le mot *Dicentes* enchaîne la lecture de l'Apocalypse au ravissant graduel des saints Innocents :

℟. *Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo uenantium.*

℣. *Laqueus contritus est et nos liberati sumus : adiutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit caelum et terram.*

Suit immédiatement l'*alleluia* et son verset, puis vient la prose *Celsa pueri* que nous avons donnée plus haut et qui a, on a pu le remarquer, inspiré la farciture de l'épître. Celle-ci d'ailleurs est fort médiocre, et l'avantage demeure sans conteste à la vieille langue romane : nous ne saurions nous étonner que les moniales l'aient préférée.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

REVUE DE LA QUINZAINE

CONCERTS

Société des grandes auditions musicales : *Le Songe de Gérontius*, oratorio d'**Edward Elgar**, sur un poème du Cardinal Newman.

Après deux siècles de stérilité, l'Angleterre renaît à la vie musicale, et, pour la première fois, on voit paraître sur nos programmes de concerts des noms à désinences anglo-saxonnes, qui sont des noms de compositeurs modernes. Le plus connu, le plus estimé en son pays, est sir Edward Elgar, dont nous entendions, l'année passée, des *Variations sur un thème original* aux Concerts Chevillard, et dont la Société des grandes Auditions musicales vient de nous faire connaître l'œuvre maîtresse : le *Songe de Gerontius*. Les Variations avaient paru correctement, et même assez habilement écrites, ce qui certes est un mérite pour un auteur qui s'est instruit lui-même, qui est, comme aiment à le répéter ses admirateurs, un « autodidacte ». Mais le métier n'est pas l'art, il n'en est que la condition première ; peu m'importe, en réalité, que sir Elgar ait ou n'ait pas suivi les cours du Conservatoire ; puisqu'il écrit de la musique, il faut bien qu'il sache écrire. Mais ce que je lui demande, c'est de m'intéresser. Les *Variations* ne m'avaient pas intéressé : le thème n'a d'original que le nom, et des diverses transformations qu'il subit (et qui évoquent, dit-on, le caractère des différents amis de l'auteur), aucune n'arrive à masquer son incurable banalité, car elles sont ternes, grises et indifférentes comme lui. Avec cela, beaucoup d'honnêteté, de sincérité, de tenue, d'honorabilité : rien ne ressemble plus à l'œuvre d'un bon élève, ou d'un bon fonctionnaire, que la musique de cet indépendant.

On retrouve, hélas ! dans l'oratorio ce caractère administratif. Le poème assez diffus du Cardinal Newman nous fait assister d'abord à l'agonie de Gerontius, puis au voyage de son âme, entre l'Enfer et le Paradis, jusqu'au seuil du Tribunal céleste, sous la conduite de son Ange gardien. Sujet

mystique s'il en fut, qui fait songer à Schumann ou à Franck, et que sir Edward Elgar a traité avec une application soutenue, une correction rigoureuse, une foi raisonnable et une sincère affectation de piété qui sont tout ce qu'on peut imaginer de plus intéressant, comme manifestation du caractère anglais moyen. Musique de dimanche, et de dimanche à Londres ; musique en redingote et en haut de forme, grave et digne, sûre d'elle-même, sans inquiétude, sans trouble, sans élan, sans personnalité, forte de ses conventions bien établies, fière de sa moralité tranquille, ignorante avec candeur de tout ce qui est l'instinct, l'émotion, la passion, la joie libre, la douleur vraie, l'amour humain ou divin : la vie. Mendelssohn règne en maître sur cette musique de prêche, de discipline et de commande, souligné, de-ci de-là, par quelques chromatismes wagnériens. Et Gounod n'est pas loin de certaines mélodies. Quant à sir Elgar, il n'est que le metteur en œuvre impersonnel, le scrupuleux fonctionnaire chargé par les circonstances d'organiser un pieux divertissement. Qu'il s'agisse de damnés ou d'élus, de l'âme de Gerontius agonisant ou de cette même âme délivrée de ses liens terrestres, c'est toujours et partout même élégance froide et sans couleur, même perfection de banalité correcte, mêmes chants pareils à des cantiques, même orchestre où l'on retrouve, jusqu'à la voix céleste, toutes les sonorités de l'harmonium. Le tout fort honnête d'ailleurs, sans nulle vulgarité, et d'une sincérité qui touche à l'innocence. Mais si cette œuvre atteste la renaissance, en Angleterre, du goût de la musique, elle ne fait pas encore espérer un génie : car on n'y peut relever la moindre trace d'un sentiment personnel, et la seule mélodie qui possède du charme, à savoir l'*Alleluia* de l'ange, est empruntée au chant grégorien (*Kyrie Orbis factor*). M. Chevillard nous a donné une exécution très précise et vigoureuse, M. Plamondon a été sucré à souhait, Mlle Croizat agréable, et M. Fröhlich a vociféré avec autant de force et de goût qu'un soufflet de forge.

LOUIS LALOY.

Concert Mel-Bonis-Ravel. — Concerts Jacques Thibaud.

Elève de César Franck et de Guiraud, Mme **Mel-Bonis** est une des très rares femmes dont les œuvres peuvent être comparées à celles de nos meilleurs musiciens. Son mérite est d'autant plus grand qu'elle a choisi dans la musique la partie la plus abstraite, la plus sévère et la moins faite pour lui assurer la consécration que donne le grand public à l'auteur de quelque *Anneau d'argent* bien pommadé.

Son œuvre comporte presque exclusivement de la musique de chambre. Après une sonate pour piano et violoncelle, une sonatine pour piano et flûte, elle vient de donner un quatuor pour piano et cordes et des variations pour deux pianos.

Ces deux dernières œuvres, qui attestent la pleine maturité du talent de Mme Mel-Bonis, auraient mérité le cadre plus large et la publicité plus grande des concerts de la Nationale. Le quatuor, écrit avec une simplicité pleine de charme à une époque où les dissonances s'accumulent à plaisir, comporte d'ingénieux développements contrapontiques toujours musicaux. L'adagio surtout est d'un charme très féminin, mais non efféminé. Le seul reproche que je pourrais faire à cette œuvre est une certaine maigreur de sonorités dans les parties confiées aux cordes. Les *Variations pour deux pianos*, au contraire, sonnent avec une belle ampleur. Ecrites pour des instruments dont l'auteur connaît à merveille toutes les ressources, elles offrent un intérêt musical dans chacun de leurs développements et représentent un effort artistique en même temps qu'une virtuosité

de métier qu'on ne rencontre que rarement. Les trois pièces pour piano, *Pavane*, *Barcarolle* et *Sarabande*, d'une note à dessein plus moderne, exigeraient une nouvelle audition.

Mme Mel-Bonis, au concert où elle fit exécuter ces différentes œuvres, et dont elle avait assumé toutes les charges, tint, et ce fut ce qu'il y eut de plus féminin, à associer à son succès trois jeunes, MM. Ravel, Ernest Bloch et D. de Séverac. De Ravel, Ricardo Viñes joua les prestigieux *Miroirs* qui viennent de paraître chez l'éditeur Demets, comme lui seul sait et peut le faire. Notre ami J. Marnold vous a déjà dit, lors de leur apparition à la Nationale, toute l'intense poésie de ces cinq pièces. A les considérer on peut mesurer la distance qui sépare Mendelssohn et ses *Romances sans paroles* de la génération présente, assoiffée d'impressions évocatrices et dont les sens plus affinés exigent d'autres condiments que de platoniques accords de septième de dominante. Mme J. Bathori chante de **M. Ernest Bloch** une *Légende* de C. Mauclair, exquise tant par la musique que par la poésie. Cette mélodie qui ne doit rien à personne dénote un musicien d'une sensibilité délicieuse et d'une délicatesse de sentiments infinie. Tout, dans la façon de traiter la voix comme dans l'accompagnement, s'harmonise à merveille avec le petit chef-d'œuvre de poésie de M. Mauclair qui deux fois fut bien inspiré : en écrivant sa Légende et en la confiant à M. E. Bloch. Le public lui fit d'ailleurs un accueil enthousiaste, ainsi qu'aux deux épigrammes de Cl. Marot musiquées si finement par Maurice Ravel.

Au premier rang des virtuoses français du violon, **M. Jacques Thibaud** brille du plus vif éclat. Doué de façon surprenante par la nature, Thibaud, après un brillant premier prix, n'a point cessé de travailler, et les trois concerts qu'il vient de donner n'ont été qu'une suite ininterrompue d'ovations.

Après avoir triomphé il y a près d'un mois à la Nationale, dans la difficile *Sonate* de Samazeuilh, il vient de remporter le même succès en des concertos dont l'attrait sur le gros public est plus sûr. Je ne recommencerai point une diatribe déjà mille fois entendue sur ou contre un genre indispensable à l'éducation technique des artistes. En soi, d'ailleurs, le concerto n'a rien de blâmable, c'est un genre qui a ses règles comme la sonate ou la symphonie. Il est de mauvaises sonates, des symphonies qu'on n'écoute qu'en bâillant ; les concertos sont dans le même cas et c'est tout.

Quoi qu'il en soit, je ne vous étonnerai guère en déclarant sans égale la qualité de son de Jacques Thibaud. Il réussit à donner une vague allure musicale au concerto en *si mineur* de Saint-Saëns et supprime la cadence du concerto de Beethoven. C'est là une besogne peu banale dont il convient de le féliciter et que ses collègues feraient bien d'imiter.

Par contre, je ne vois pas l'utilité de l'accompagnement de piano que Mendelssohn, ainsi que Schumann, a jugé bon d'accoler à la *Chaconne* pour violon seul de Bach. C'est là une œuvre dont l'harmonie est complète et où un accompagnement ne sert qu'à alourdir une musique qui se suffit amplement. Si des Français avaient tenté pareille absurdité, nos dogmatiques voisins d'outre Rhin eussent crié au sacrilège et accusé la légèreté welche bien connue de gâter un immortel chef-d'œuvre. Nous leur avons laissé ce soin, et ils s'en sont doublement acquittés sans scrupules. C'est assez leur habitude.

J'aurais préféré lui voir jouer le concerto en *mi majeur* de Bach, dont l'adagio est la plus sublime et la plus poignante invocation que le vieux *cantor* de la Thomas Kirche ait écrite, à la place du concerto de Mendelssohn, dont le finale est d'une vulgarité sans égale. Cette évocation d'une vague joie populaire, selon une conception contemporaine des pantalons de

casimir blanc et des chapeaux en forme de tromblon, est macabrement réjouissante. Dans le concerto de Bach, J. Thibaud est d'ailleurs merveilleux, et son succès eût été au moins aussi grand. Plus grand certainement que dans le *Chant d'Hiver*, d'E. Ysaye, qui fut applaudi sans grande conviction. Bien écrit pour le violon, ce poème qui vise à être symphonique tombe dans le fatras dès que l'orchestre s'essaie dans un envol qui ne s'élève guère. Le poncif et le maladroit sont bien ennuyeux dans le style dit classique, où les modulations vont bien sagement de la tonique à la dominante, puis à la sous-dominante pour revenir à la tonique, où tous les accords ont leur résolution immédiate ; mais dans le genre prétendu impressionniste, la gaucherie et le manque d'inspiration produisent des résultats lamentables. Le *Chant d'Hiver*, aux prétentions wagnero-debussystes, fait perdre aux auditeurs vingt minutes d'air frais et pur. En cette saison, c'est criminel.

Vous ne doutez pas qu'Ysaye ne prît une revanche anticipée en jouant avec Thibaud le *Concerto pour deux violons* de Bach et que tous deux durent revenir saluer la foule enthousiaste plus qu'ils ne l'auraient voulu. J. Thibaud en avait l'air bien triste, et n'oublions pas de mentionner le succès de son frère dans les *Variations* du père Franck.

CH. CHAMBELLAN.

M. J.-J. Nin.

L'audition de **J.-J. Nin**, le 30 mai, à la salle Æolian, est la troisième dans la série de douze que ce distingué et érudit pianiste appelle « Etude des formes musicales au piano ». Cette fois-ci c'est l'histoire de la lente élaboration de la forme « suite », comme groupement tonal de danses différentes. La Volte, le Rigaudon, la Musette et le Tambourin sont prises dans les danses françaises, la Passacaille et la Pavane dans les danses espagnoles, la Chaconne et probablement la Gigue dans les danses italiennes ; seule l'Allemande doit être d'origine saxonne. Mais l'éclosion réelle, au point de vue du groupement des morceaux, doit être recherchée en Allemagne : la conception nouvelle d'un certain nombre de morceaux, destinés à composer un tout, c'est-à-dire une suite, variée dans ses mouvements, unique dans sa tonalité.

Tout le programme, depuis Ant. Cabezon (1510-1566) jusqu'à Händel (1685-1759), a été exécuté avec une noblesse peut-être un peu froide, mais très haute et très pure, et une correction absolue, précieuses qualités pour un pianiste qui se voue, comme M. Nin, à l'étude et à la résurrection des formes du passé. On sent, à l'entendre, que l'esprit religieux de la *Schola Cantorum* est en lui.

M. B.

54e Récital Moussorgski donné par Mme Olénine d'Alheim.

Qu'un virtuose de forte cote annonce, à grand renfort d'affiches éclatantes, le *Concerto* de Mendelssohn, la *Sonate à Kreutzer*, une transcription de l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs*, ou de la *Mort d'Ysolde*... et, docile aux admirations conventionnelles, un public nombreux, très chic, accourt s'entasser dans le hall incommode, poussiéreux, étouffant, où les rois de la corde et de l'ivoire ont coutume de pratiquer leurs exercices favoris. Mais sur un programme sans tapage, deux grands noms, que la mode n'a pas encore admis aux applaudissements de commande, cela en vérité ne vaut pas que Paris se dérange !

C'est ainsi que l'autre soir, Salle de l'Union, nous étions à peine deux cents venus pour écouter Mme **Marie Olénine d'Alheim** dans son récital Moussorgski ; et pendant près de deux heures, nous sommes restés attentifs, captivés, *sous la domination* de cet art libre comme la Vie, naïf, raffiné, douloureux, où vibre la sensibilité la plus aiguë qui se soit encore manifestée.

Le programme très intelligemment composé et gradué permettait d'embrasser la riche variété de l'œuvre du maître, et, par les *Chants et Dits populaires*, la *Chambre d'Enfants*, les *Chants et Chansons*, nous menait aux *Lieder* : *Sans Soleil*, *Chants et Danses de la Mort*, étreignants, terrifiants de souffrance condensée.

On connaît Mme Olénine, son charme étrange, son intelligente ferveur, son émouvante simplicité ; elle est bien l'expression idéale de la pensée de Moussorgski.

— « La réalisation artiste de la beauté seule, vue dans la matière, est une grande puérilité, une conception infantile de l'art. La recherche des traits intimes de l'individu et de la masse, l'incursion dans les régions inexplorées, et l'apport des beautés qu'on y trouve, — telle est la mission de l'artiste. « Vers de nouveaux rivages ! » Sans crainte, au travers de la tempête, malgré les tourbillons et les rochers, « vers de nouveaux rivages ! »

« Dans les foules, dans les individus, il y a des trésors que nulle main n'a approchés. Les pressentir, les chercher, les trouver, par la lecture, par l'observation et en nourrir l'humanité comme d'un plat sain que nul n'a encore goûté, — voilà le problème, et la joie des joies... » (Pensées de Moussorgski, 1872.)

Nous souhaitons ardemment que, prochainement encore, Mme Olénine nous apporte cette joie des joies.

MAURICE FOURRIER.

LA MUSIQUE EN SUISSE

Il y a chez nous un endroit où les deux bras d'un ruisseau qui se bifurque suivent deux pentes opposées. L'une dévale vers le nord, et l'eau qui l'a choisie va se jeter dans le Rhin. L'autre regarde le midi, et cette branche du ruisseau qui la suit va se jeter dans le Rhône. Quel peut être le caractère d'un pays que les hasards de la politique ont si curieusement situé aux sources, à la limite, ou au contact de deux races essentiellement différentes ? Les invasions germaniques lui ont donné deux langues et deux peuples dissemblables : l'allemand venu avec les Allemanes en Helvétie orientale ; le latin — aujourd'hui le français — conservé en Helvétie occidentale en dépit des Burgondes vainqueurs, et adopté par ceux-ci. Un siècle de querelles religieuses lui a donné deux confessions — nouvelle scission, très marquée et d'ailleurs différente de l'autre. Point critique ethnique et linguistique, il semble que la Suisse soit encore, géographiquement, un point critique de la surface de l'Europe. Les aspects différents de la Gaule et du Nord, du Midi et de l'Orient s'y rencontrent et s'y mêlent. Chacune de nos régions a son caractère propre dont sa population porte l'empreinte. Chacune aussi, — et peut-être même chacun de nos cantons, surtout en Suisse romande, — a son histoire. Cela donne à penser que nos artistes ne

sauraient produire l'œuvre d'un pays ou d'un peuple, mais celle d'une région et presque d'un clocher.

Toutefois, si les aspects de nos régions sont dissemblables, ils sont voisins. Le citadin genevois est trop près des Alpes Vaudoises pour ne pas les connaître et s'y sentir un peu chez lui. Et si nos histoires diffèrent, elles suivent souvent des routes parallèles. Nos cantons ont combattu côte à côte; ils ont combattu chacun de leur côté, mais c'était souvent pour soutenir le même principe de liberté et d'autonomie; ils ont combattu l'un contre l'autre, mais c'était pour conserver, au sein de leur alliance, leurs traditions séculaires et leur indépendance absolue. Un fond commun d'aspirations les unit. Et M. William Ritter écrivait il y a quelque temps : « Je crois de toutes mes forces à un *art suisse*, en dehors même des artistes suisses parfois. Il a été, il est et il sera... Il vit en autant de langues et de patois qu'on voudra, et se fait livre, tableau, statue ou édifice, à son gré. Il s'appelle Holbein ou Friess, Buchser ou Boecklin, Gottfried Keller ou Conrad-Ferdinand Meyer, Monnier des *Pages genevoises* ou Reynold du *Pays des aïeux*, etc... A vos retours de l'étranger, cet art vous attend dans les quartiers intacts de vos vieilles villes, à Schaffouse et à Stein-am-Rhein comme à Sion et à Brigue, à Fribourg comme à Lucerne. Il se fait pont et il se fait beffroi. Il est festspiel et il est feuilleton et il est almanach avec Diestli; où diable ne va-t-il pas se nicher? Parfois là où on le cherche le moins ». William Ritter le dit fort bien : « Il est festspiel ».

Il est festspiel, et il est chœur d'hommes; ou plutôt il fut chœur d'hommes; il est et sera festspiel. Il fut chœur d'hommes en Suisse allemande, en vertu d'une tradition de plusieurs siècles. Mais cette forme se survit à grand'peine; et pour tout dire, je crois bien qu'elle est épuisée. L'utilisation meilleure du goût de notre peuple pour la musique vocale, qu'est le festspiel, date aussi de loin. Mais ce n'est qu'en ces dernières années que s'est développé ce spectacle de plein air où la poésie, la musique et la danse concourent pour célébrer le travail, la patrie ou la légende. Et les meilleurs d'entre nos compositeurs ont bien compris que là sans doute devait se continuer l'évolution de l'art musical suisse. Cet art, qui est chœur et festspiel en Suisse allemande, — et qui y est symphonie aussi, chez Hans Huber par exemple, — a donné jusqu'ici peu de fruits en Suisse romande. On l'y rencontre ici et là, dans quelques-unes des plus naïves chansons de Jaques-Dalcroze, chez Doret quelquefois, et chez Lauber. Peut-être n'est-il point tout à fait absent du *Devin du village* ? C'est tout ce qu'on peut dire. La musique romande n'a pas d'histoire, ou du moins son histoire est courte et bien attristante.

Retournons donc en Suisse allemande. Avant d'inspirer les compositeurs de chœurs d'hommes du XVIIIe et du XIXe siècle, l'art suisse avait donné au XVIe siècle, dans les motets et les messes de Senfel, qui d'ailleurs vécut à Munich, quelques-uns de ses plus beaux accents. Au XVe siècle, il inspirait les *Minnesinger*, — et je ne sais plus qui a dit que Wolfram d'Eschenbach était d'origine helvétique. Enfin, au XIIIe siècle, on en trouve les premiers essais ou les premières influences dans les séquences que Notker le bègue écrivait au couvent de Saint-Gall. Ce moine l'avait appris en écoutant les pâtres sonner de leur *alphorn*. Et c'est ici sans doute qu'il faut chercher l'embryon et le caractère de ce qu'il peut y avoir d'essentiellement suisse dans notre musique. Ces vieux airs de l'alphorn, adaptés plus tard à des paroles, doivent être l'origine de nos *ranz des vaches* et des *jodler* de nos montagnards. Entre eux et le *Hameau* de Jaques-Dalcroze, ou telle œuvre de Barblan, de Huber ou de Lauber, il y a certainement une différence de forme; mais ici et là ce doit être le même sentiment; c'est la montagne, c'est la forêt, et c'est le petit lac près des glaciers. Comme les chants ty-

roliens, mais à l'inverse de beaucoup d'autres chants nationaux, les chants suisses sont du mode majeur. Il faut voir dans cette particularité leur origine instrumentale, beaucoup plus, me semble-t-il, qu'un caractère de gaieté et de joie de vivre ; — ils sont plus naïfs, tendres, idylliques, qu'exubérants ou gais. Et d'autre part, ils semblent s'étendre et se développer sur des accords longuement tenus, à cause sans doute de l'écho qui devait pouvoir ramener leur mélodie sans troubler l'effet harmonique.

Cette musique où semble palpiter comme un dernier écho du *taureau d'Uri* et de la *vache d'Unterwald* n'est pas toute notre musique. Elle en est peut-être la meilleure partie, mais elle en est la plus petite. Plus souvent, comme je vous le faisais prévoir, l'œuvre d'un compositeur suisse paraît refléter le caractère d'une région, ou d'une contrée. C'est le cas surtout des œuvres romandes. Plus souvent encore elle essaie d'être tout simplement de la musique — j'ai dit « tout simplement » par étourderie. Et alors, elle ne sera plus seulement chœur ou festspiel, elle sera symphonie, quatuor ou sonate, lied, opéra ou oratorio. Qu'elle révèle chez un Suisse allemand l'influence de l'école d'outre-Rhin contemporaine, cela n'a rien qui doive nous étonner. Mais qu'elle la révèle encore chez un Romand, voilà qui serait étrange ! C'est pourtant le cas, bien souvent. L'éclat de la musique allemande du XIXe siècle jusques et y compris Wagner a fasciné nos mélomanes au point de leur faire oublier ou dédaigner tout autre art. Et nos jeunes musiciens romands, cédant à ce fâcheux exclusivisme, méconnaissant leur nature et trahissant leur talent, ne s'aperçoivent pas qu'en délaissant Paris pour Berlin et en demandant aux Allemands contemporains l'influence qu'étaient dignes d'exercer leurs prédécesseurs, ils laissent l'aube déjà féconde et rayonnante encore de promesses pour le crépuscule de fatigue où point la nuit glaciale. Pourtant, à cet aveuglement général, il y a quelques exceptions. Et dernièrement encore, le jeune Genevois Ernest Bloch publiait des œuvres où l'on sent le large souffle d'un art libre.

En même temps que la Suisse voyait naître, vers la fin du siècle passé, une génération de compositeurs assez abondante pour qu'on puisse parler d'une « musique suisse », l'art musical devenait en ce pays l'objet d'une préoccupation plus grande. D'une préoccupation plus grande, oui, mais pas toujours intelligente. La plupart de nos villes un peu importantes ont aujourd'hui un orchestre satisfaisant. Mais aux mains de qui le laisse-t-on, trop souvent ! Et pour servir quel programme ! Et si nos sociétés chorales donnent parfois d'admirables exécutions d'une *Passion selon saint Matthieu* ou d'une Messe en *ré*, combien de fois le concours de tant de dévouements et de très estimables talents est-il consacré à quelque ennuyeux oratorio mendelssohnien ou à quelque sotte cantate à prétentions patriotiques ! De ces mortelles solennités je ne vous ennuierai point, ni de ces séances où les maîtres très fêtés du virtuosisme viennent répéter des programmes que vous n'allez pas entendre à Paris. Mais peut-être ne vous est-il pas absolument indifférent de connaître l'effort et la physionomie particulière de nos compositeurs dont j'ai essayé de vous dire le caractère commun, de ceux surtout qui, comme Ernest Bloch, n'ont pas seulement les promesses de la vie présente, mais celles de la vie à venir. Et je vous annoncerais comme avec l'allégresse d'une victoire le jour où la musique française ne sera plus uniquement, aux yeux — ou aux oreilles — de notre public celle de Massenet et de Saint-Saëns.

Ce jour, d'ailleurs, est peut-être proche. Gustave Doret est venu diriger à Genève, il y a quelques années, les principales œuvres de Debussy, Chausson, Dukas, Charpentier, etc. Et d'une manière générale, on n'ignore plus absolument Franck, Fauré ou Duparc. Mais on écoute encore leurs œuvres avec plus de curiosité ou d'étonnement que d'emotion et de plaisir. Patience !

L'*Après-midi d'un Faune* a été fort bien accueilli cet hiver à Bâle et à Lausanne. Et peut-être le jeune chef d'orchestre lausannois, M. Birunban, nous réserve-t-il encore d'heureuses surprises ? Me pardonnerez-vous alors, le jour où je pourrai vous dire le triomphe en Suisse de l'école française de la liberté, de vous avoir entretenu trop longtemps de mon pays, de ses concerts et de ses musiciens?

E. Ansermet.

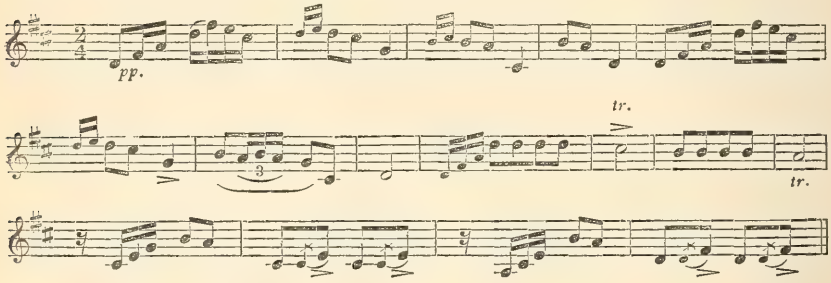
COURRIER D'HELSINGFORS

Le 23 décembre, au Théâtre national, nous eûmes un concert consacré aux œuvres d'**Ekki Melartin**, jeune compositeur de grand talent, d'inspiration délicate et un peu maladive : le Gabriel Dupont de la Finlande. Le programme comprenait d'abord cinq romances, dont les plus remarquables sont *Ritorno* et *Morgoosang*. Puis la basse Grandolfi — un Italien gagné par le charme de la Finlande et fixé depuis vingt ans ici — a chanté de sa voix chaude et puissante la *Torre di Nerone*, qui fut bissée par l'auditoire enthousiasmé. L'orchestre exécutait ensuite l'Ouverture pour *Hannele Mattern* et trois morceaux de la *Princesse Thomrôsa*. Et enfin les artistes du théâtre jouèrent *Salomé*, avec la musique de scène de Melartin. De cette belle soirée, nous est restée à tous une admiration émue pour le jeune et intéressant compositeur.

Le 1er février, le compositeur Palen organisait un concert au profit des ouvriers russes sans travail : aussi se terminait-il par la *Marseillaise*, et Gor'ki y prêtait son concours. On y entendit en outre l'*Ouverture pour la Grande Pâque russe* de Rimski-Korsakof, l'*Intermezzo* de Moussorgski, et deux belles pages de **Sibelius** : *Chanson du Printemps*, pour orchestre, et *Légende finnoise*, chantée par Mme Elena Beck.

Le concert du 12 février était dirigé par M. **Schneevoigt**, qui fut naguère violoncelliste ici même avant de devenir un chef d'orchestre de tout premier ordre : au programme, la 5e Symphonie de Bruckner, un concerto pour orchestre à cordes de Hændel et des fragments de Wagner.

Le concert du 19 était dirigé par le compositeur suédois Alfven et consacré à ses œuvres, dont j'ai beaucoup goûté la forte saveur nationale : témoin ce thème de sa *Rapsodie*, exposé par la clarinette, orchestré et développé ensuite avec l'art le plus délicat :



Le 27 février, le *Poème* de Chausson (violon solo : L. Zeitlin) obtenait un grand succès, et, peu après, le concert au profit de la Caisse des retraites

de l'orchestre, consacré aux œuvres de **Sibelius**, donnait la 2e *Symphonie* de cet auteur, le *Concerto* pour violon et orchestre, à qui il ne manque, pour me charmer, que de n'être pas un concerto, et la Suite pour *Pelléas et Mélisande*, d'une couleur mélancolique et délicate, digne en tout point d'être connue à Paris.

Citons enfin, pour terminer, le concert donné par Mlle Moberg, qui compose et dirige elle-même ses œuvres, avec une assurance qui n'en fait que mieux apprécier la puérile incohérence.

LEF ZEITLIN.
(*Traduit du russe par* LOUIS LALOY.)

COURRIER DE MUNICH

Echos.

A Munich, à Prague, chaque hiver on donne à l'intention spéciale de la jeunesse des écoles un ou plusieurs concerts dont les programmes, composés avant tout d'œuvres classiques, nettes et claires, sont choisis de façon à éduquer le goût et à former l'oreille des enfants. On sait qu'en Autriche, en Allemagne, les élèves des écoles primaires sont souvent appelés à chanter — ne fût-ce même qu'aux offices du dimanche — en chœurs à plusieurs voix. Néanmoins il se commet des erreurs : le programme du second « concert des enfants » à Prague (programme *approuvé par l'impérial et royal Conseil des Ecoles*) fait une part regrettable à une musique de divertissement d'un parfait faux goût. Aux côtés de *Chansons* « à la portée des petites intelligences », écrites expressément pour ces concerts et fort bien exécutées par l'octette des dames de la Société *Hlahol* sous la direction de Mlle Svoboda, nous relevons de menus morceaux ; *Romance*, *Rondinetto*, *Aubade*, plus qu'insignifiants ; puis une *Fantaisie* pour la harpe de Saint-Saëns, la *Danse et sérénade* pour deux pianos à huit mains de Moszkowski, le *Sabbat des sorcières* pour piano et violon de Paganini surtout, où le déploiement de virtuosité tient presque plus de l'acrobatie et du spectacle que de l'audition et qui sont, pour des enfants, plus curieux à voir jouer que directement instructifs ; enfin, le bouquet, une *Fantaisie brillante* pour contrebasse, exécutée par l'auteur M. Kuchynka, qui obtint, bien entendu, un succès fou de clownerie. Ce titre ne fait-il pas songer immédiatement à la « Première Communion du jeune M. Félicien Rops, grand galop brillant », etc. ? Un semblable concert va droit à l'encontre de son but éducateur ; pourquoi pas tout de suite mener les classes à des matinées aux *Variétés* ?

Fonds Wagner. — Ce 22 mai, comme chaque année, un grand concert a lieu à l'Odéon (Munich) au profit du fonds Wagner, que lui-même institua en 1882 pour faciliter ou, suivant les cas, complètement payer le voyage de Bayreuth à ceux qui n'ont pas les moyens d'accomplir le pèlerinage ; et en réalité un grand nombre de places sont chaque année accordées gratuitement sur demande motivée. Le fonds se monte aujourd'hui à près de 200 000 mark ; on espère beaucoup atteindre le million en 1913, pour le centième anniversaire (déjà !) de la naissance du Maître.

Théâtre du Prince-Régent. — Pour les « wagnéries » de cet été, le théâtre du Prince-Régent (Munich) s'est assuré le concours de M. Richard Strauss, qui dirigera trois représentations de *Tannhæuser*. Pour la persistance de

ces *Fetspiele* et à la condition que chaque fois plusieurs exécutions du *Ring* et une de *Tristan* en fassent partie, la municipalité de Munich verse à la caisse du théâtre un subside annuel de 61.000 mark. — Signalons à ce propos, dans le dernier numéro (avril) des *Süd-deutschen Monatshefte*, un article important de M. Manfred Semper, fils du grand architecte, qui apporte avec des dates précises, des renseignements authentiques, extraits des lettres mêmes de Wagner et de Semper, sur le projet de construction à Munich en 1865-1869 du *Festspielhaus* devenu depuis le théâtre de Bayreuth.

On y voit le projet, pour lequel le roi Louis II est tout feu et flammes, tomber peu à peu devant l'opposition du cabinet et les machinations hostiles, et finir par misérablement échouer. Pas besoin d'insister sur les regrets actuels des Munichois : la « Kunststadt » déjà pleine de ressources et si avenante n'aurait-elle pas conquis dès lors le titre âprement disputé de Métropole d'art ? Et comme elle aurait meilleure grâce que d'autres à s'en targuer !

La petite ville de Linz (Haute-Autriche), d'une coquetterie baroque si joliment conservée, a désormais ses festivals exclusifs, périodiques, définitivement organisés. Grâce à l'initiative de M. Auguste Göllerich, directeur de musique (élève et biographe de Liszt et qui prépare sur Bruckner un ouvrage capital), le conseil communal de Linz a créé un fonds à l'effet de donner tous les deux ans, à des prix populaires, par les soins dévoués du Musikverein, un concert solennel d'œuvres du symphoniste : Bruckner passa en effet vingt ans de sa vie, ses années de préparation musicale (1845-68), comme organiste à Linz. Le cinquième de ces concerts avait lieu ce mois d'avril ; au programme figurait une œuvre de début encore inédite : *Psaume 114* pour soprano, deux altos, ténor, basse et trois trombones, la VIIe symphonie et le *Te Deum*.

M. M.

COURRIER DE ROUEN

M. A. Dupré dirige avec un véritable goût artistique et une conviction enthousiaste une société chorale qu'il baptisa très spirituellement « l'Accord parfait » ; et jamais appellation ne fut mieux méritée.

Dans un concert donné au Cirque, cette société montra de grandes qualités de justesse, de cohésion, et nuança, d'une façon diverse mais toujours délicate, la *Fantaisie* pour chœur, piano et orchestre de Beethoven, les *Bohémiens* de Schumann, la marche du *Tannhæuser*, et un chœur de la *Cantate pour tous les temps*. M. Marcel Dupré, premier prix de piano du Conservatoire, exécuta avec un très beau style l'ouverture des *Maîtres chanteurs*, et se fit applaudir dans diverses pièces de Chopin. Mme A. Dupré partagea le grand succès de son fils en jouant avec lui d'une façon délicieuse le *Concerto en ut mineur* de Bach pour deux pianos et orchestre.

L'Accord parfait fit entendre, dans l'église Saint-Vivien, *Rédemption* de Franck, dont l'excellente interprétation nous rappela les auditions des dernières années : *Ruth*, *Elie*, *le Messie*, le *Requiem* de Brahms, la *Passion selon saint Jean*. Avec un tel passé et sous la direction d'un artiste aussi compétent que M. A. Dupré, on peut attendre beaucoup de cette société

qui nous promet, pour l'an prochain, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Damoiselle élue*.

Une autre société chorale, « la Gamme », dirigée très habilement par M. Hœlling, chanta des chœurs délicieux des *Festes d'Hébé*. Mlle Selva joua des pièces de piano ou clavecin de Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti. Nous préférons de beaucoup le talent de pianiste de Mlle Selva à son jeu sur le clavecin, qui nous a semblé un peu lourd. Dans un concert spirituel, la Gamme exécuta d'une façon très pure et très émouvante deux chorals *a cappella* de Bach, un chœur de la *Passion* de Schütz, et des fragments des *Béatitudes* de l'abbé Bourdon, maître de chapelle de la métropole. M. Hœlling consacra plusieurs récitals d'orgue à l'œuvre du grand Bach et de quelques vieux maîtres français parmi lesquels il choisit notamment Titelouze qui fut, au XVIIe siècle, son prédécesseur comme titulaire du grand orgue à la cathédrale de Rouen.

M. Heptia, professeur de violon, a eu la très heureuse idée de fonder ici un quatuor avec le concours de MM. Ch. Herman, G. Drouet et F. Thibaud. Nous les avons entendus avec un vif plaisir dans des quatuors de Haydn et de Beethoven : MM. Thibaud et Masson jouèrent d'une façon remarquable une sonate pour violoncelle et piano de Beethoven. A ce même concert, Mme M. Herman, tour à tour candide, enjouée, puis douloureuse, chanta d'une voix pure la *Vie d'une femme* de Schumann, ainsi que quelques lieder de compositeurs modernes. Cette soirée restera parmi les meilleures de cet hiver, et nous espérons que M. Heptia continuera l'an prochain l'œuvre si bien commencée.

Au théâtre des Arts, parmi toutes les nullités qui encombrèrent la fin de la saison, nous noterons seulement une reprise d'*Orphée*, que la contralto Mme d'Hasty chanta remarquablement. Nous ne sommes malheureusement pas habitués à applaudir souvent à Rouen de telles artistes.

Nous partageons, à propos de Paderewsky, l'opinion de Monsieur Vallas (*Revue musicale de Lyon*, dans le *Mercure musical* du 1er mai). Nous ajouterons cependant que, parmi les artistes en tournée entendus ici cet hiver, Paderewsky nous a semblé, par ses qualités et ses défauts, le plus grand *virtuose* du piano.

L'orchestre Colonne se fit applaudir dans un très beau programme : *Impressions d'Italie*, *Rapsodie norvégienne*, *Symphonie fantastique*. Et, bonheur inespéré, dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, nous entendîmes moduler la flûte champêtre de l'Ægipan, chantant les murmures des ruisseaux, les frissons de la forêt sous le vent, les bourdonnements d'insectes, le parfum de l'aubépine et de la terre chaude sous le soleil ardent, la beauté à peine entrevue des nymphes...

DU ROBEC.

ÉCHOS

Doctorat. — Un de nos plus chers collaborateurs (dont la modestie recourt trop volontiers au pseudonyme), M. Jules Écorcheville, vient de soutenir avec le plus grand succès, en Sorbonne, les deux thèses suivantes : *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel* ; — *De Lulli à Rameau* (1690-1730). Après une vive et intéressante discussion, à laquelle prirent part MM. Alfred Croiset, C. Saint-Saëns, Emmanuel, Gazier, Lemonnier,

R. Rolland et G. Séailles, le jeune érudit fut proclamé *dignus intrare* avec la mention honorable.

Nous lui adressons ici nos plus vives et sincères félicitations.

M. Fr. de Lacerda nous promet pour bientôt les *Chansons et Danses d'un petit peuple disparu.*

PUBLICATIONS RÉCENTES

Jules Écorcheville : *De Lully à Rameau (1690-1730). L'esthétique musicale.* — Paris, Fortin.

Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique. Paris, Fortin.

William Ritter : *Études d'art étranger (Mehoffer, Rimski Kôrsakof, Mahler, Böcklin,* etc.). Paris, *Mercure de France.*

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS (1)

1906

M. A.

R. Q. Courrier de Nantes 384

CH. ADRIANNE

R. Q. Les Concerts : Concert Y. Morpain. 370

E. ANSERMET

R. Q. La Musique en Suisse. 573

PIERRE AUBRY

La Musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle. 337, 455, 505, 556

RENÉ D'AVRIL

R. Q. Courrier de Nancy : Conservatoire : 5 concerts de l'abonnement. . . . 279
— — Conservatoire. — Musique de chambre 481

A. B.

R. Q. Courrier de Reims. 235
— Les Concerts : Concert Brunold 320

E. B.

R. Q. Les Concerts : Soirées d'art. 31

L. B.

R. Q. Courrier de Reims. 386, 485

M. B.

R. Q. Les Concerts :
— Auteurs modernes. 367
— A la Sorbonne. — Société Bach. 521
— Mme O. d'Alheim. — M. J.-J. Nin. 572

E. BAILLY

R. Q. A propos de la résonance inférieure. 379

ALBERT BAZAILLAS

R. Q. La Musique à Bordeaux : Adalbert Mercier : l'*Anniversaire*. 229

X.-MARCEL BOULESTIN

R. Q. Accords anglo-français : Exportation et importation. 125
— Courrier de Londres. 46
— — Deux « biggest show on earth ». 282

(1) Les lettres R. Q. sont l'abréviation de *Revue de la Quinzaine*.

RAYMOND BOUYER

Impressions musicales : A propos d'une symphonie pathétique. 57
R. Q. Le Quatuor Parent. 122, 218, 266, 323, 363
— L'évolution de la Sonate. 526
Les Concerts :
— Mme Jane Arger. 216
— Mme Landormy Plançon. 265
— Concerts Kleeberg. — Société Beethoven. 366
— Concert avec orchestre, donné par Mlle Geneviève Dehelly 473
— Les Théâtres : Opéra-Comique : *Le Roi Aveugle*, légende musicale; livret de Hugues Le Roux, musique de Henry Février. 515

MICHEL BRENET

R. Q. Berlioz et ses derniers biographes : Adolphe Boschot : *Hector Berlioz* (1803-1831). 173
— Les livres : Albert Soubies : *Les Membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut*. 476

C. C.

R. Q. Les Revues : Le Ménestrel. — Revue musicale de Lyon. — Revue de Paris. 220

R. C.

R. Q. Les Théâtres : Une nouvelle Carmen. 467

RICCIOTTO CANUDO

Origine de la Danse et du Chant. 49

CH. CHAMBELLAN

R. Q. Les Concerts.
— Concerts Colonne : M. Enesco. 118
— — Mme Wanda-Landowska. — *Jour d'été à la montagne*, de V. d'Indy. 212
— — L'*Angelus*, de M. Trépart. 260
— — Mme Schumann-Heink. — Ricardo Viñes. 314
— — *Symphonia domestica* de Richard Strauss. 357
— — — — 422
— Schola Cantorum. 262, 475
— Schola Cantorum. — M. Sauer. — Mme Landowska. — M. Duttenhoffer. 369
— La Saison des Concerts Colonne. 467
— Mlle Blanche Selva. — M. Ch. Bordes. — M. Kreisler. 519
— Concert Mel-Bonis-Ravel. — Concerts Jacques Thibaud. 570

JEAN CHANTAVOINE

R. Q. Les Concerts :
— Ecole des Hautes Etudes sociales. 34
— F. Busoni. 319

C. D.

R. Q. Les Concerts : Gaston Revel. 321
— Courrier de Saint-Quentin. 532

RAOUL DAVRAY

R. Q. Le Théâtre en province. 86

PAUL DUBOT

R. Q. Virtuoses. 236
Les Concerts :
— Schola Cantorum. — Virtuoses. 321
— M. Llorca. 370
— Virtuoses. 426
— M. Luzzati et Mlle M. Mac Evily. — Germaine Arnaud. — W. Bastard et A. de Montrichard. — J. Hollmann et E. Gigout. — Société des Concerts de chant classique. — Mme M. Capoy. G. Loth. M. Hewit. — Antoinette Lamy. 523

G. P. E.

R. Q. Courrier de Bruxelles : Sixième Concert Ysaye. 478

GEORGES D'ESPAGNAT

Composition inédite pour Simone : I. Les Cheveux. . . . . 400 *bis*
II. L'Aubépine. . . . . 448 *bis*
III. Le Houx. . . . . 496 *bis*
IV. Le Brouillard. . . . . 544 *bis*

EDMOND FLEG

R. Q. Musique nouvelle : Ernest Bloch : *Historiettes au Crépuscule* (C. Mauclair). 376

MAURICE FOURRIER

R. Q. A l'Opéra : Reprise de l'*Etranger*, de V. d'Indy. — Mlle Bréval. 269
— Concerts : Société Nationale. — Festival G. Fauré. — Le Quatuor Capet. 522
— Mme Olenine d'Alheim. 573

A. G.

R. Q. Correspondance à propos d'*Armor* 88
— La musique à Lyon. 132, 187, 277, 383, 437

H. G.

R. Q. La Musique à Lille. 179, 334

GUIDO GASPERINI

L'Art italien avant Palestrina. 241, 348

HENRY GAUTHIER-VILLARS

Le vieillard et le jeune homme. 3
R. Q. Saint-Saëns contre Willy 272

REMY DE GOURMONT

Mélodie sur des vers de Paul Verlaine. 150
Simone, poème champêtre : I. Les Cheveux. . . . . 400 *bis*
II. L'Aubépine. . . . . 448 *bis*
III. Le Houx. . . . . 496 *bis*
IV. Le Brouillard. . . . . 544 *bis*

F. H.

R. Q. Courrier de Strasbourg. 388

ELISABETH D'IRVEL

R. Q. Courrier de Manchester. 188, 284, 480

E. J.

R. Q. Courrier du Havre. 479

LOUIS LALOY

Paroles sur Claude Debussy. 193
R. Q. Les Livres : J.-G. Prodhomme : *Hector Berlioz*. — Pierre Aubry et Emile Dacier : *Les Caractères de la Danse*. 41
— Polémiques grégoriennes 274
— Au Salon de la Société Nationale. 427
Les Concerts :
— M Safonof. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — Société Bach. — Quatuor Luquin. — Fondation Bach. 29
— Concerts Chevillard. — Schola Cantorum. — Mme Yvette Guilbert et les Chanteurs de Saint-Gervais. — Soirées d'Art. — M. Calvocoressi. . . 79
— Concerts Chevillard : Liszt et M. Arthur Coquard. — Schola Cantorum : Mlle Selva. — Hautes Etudes sociales : MM. Henry Expert et Romain Rolland. — Société Nationale : J. Poueigh et D.-E. Inghelbrecht. — Ricardo Viñes. 116

R. Q. Concerts Chevillard : le Faust de Schumann. — L'œuvre de Cl. Debussy (Mme Camille Fourrier, Mlle Lucienne Bréval, MM. Jean Périer, Ricardo Viñes, A. Delacroix, A. Petit et Louis Laloy). — Aux Mathurins. — Hautes Etudes sociales : Musique ancienne. — *L'Orfeo*, de Monteverdi et F. de Lacerda. 164
— Concerts Chevillard : *la Cloche fêlée*, de M. Pécoud; les *Nocturnes*, de Claude Debussy. 210
— Concerts Chevillard : *Entr'acte symphonique*, de M. Auzende. 259
— Hautes Etudes sociales : M. Pirro. — M. Henry Expert. 265
— Concerts Chevillard. — Miguel Llobet. 312
— Joseph Bonnet. — Wanda Landowska. 318
— Concerts Chevillard. — Société de musique de chambre pour instruments à vent. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — Mlles Suzanne Labarthe, Lucile Bartzi. Œuvres de M. de Saussine. 360
— Société Nationale : *Trio*, de Ch. Tournemire; *Quatre Poèmes* (Henri de Régnier), de Albert Roussel; *Trois Valses pour piano*, de Florent Schmitt; *Poèmes en musique*, de Albéric Magnard ; *Sonate*, de G. Samazeuilh. — Félix Weingartner. 426
— Société Nationale : *La Fée des Ondes*, de de Crèvecœur; *Historiettes au Crépuscule* (Camille Mauclair), de Pierre Kunc ; *Pénombre*, de Cl. Guillon ; *Sarabande*, de Mel-Bonis ; *Rimes Tendres* (Armand Sylvestre), de Louis Aubert ; *Funn*, suite d'orchestre (d'après G. d'Esparbès), de Jean Poueigh; *Scherzo*, de la *Symphonie en ré*, d'Eugène Lacroix ; *Noël des Jouets*, de Maurice Ravel; *Poème* (J. Mornand), de D.-E. Inghelbrecht ; *Paysage d'hiver*, de Henri Mulet ; *Musiques en plein air*, de Fl. Schmitt. — E. Ysaye et R. Pugno. — Le *Maestro piano*. 470
— Max Reger. — Musique française ancienne. — M. Alfred Cortot. — Mlle H. Zielinska. — Mme Kutscherra. — Le Conservatoire. 517
— Société des grandes auditions musicales : *Le Songe de Gérontius*, oratorio d'Edward Elgar. 569

Les Théâtres :
— Opéra : *La Ronde des Saisons*, ballet de Ch. Lomon, musique de Henri Busser. 35
— Opéra-Comique : *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, scènes de la vie maritime ; livret de Henri Cain, musique de Ch.-M. Widor. — *La Coupe enchantée ;* livret de Matrat, d'après La Fontaine, musique de G. Pierné. . . 83
— Opéra-Comique : *Aphrodite*, pièce musicale ; livret de Louis de Gramont, musique de Camille Erlanger. 372
— Nouveau-Théâtre : *Le Clown*, nouvelle musicale, livret de V. Capoul, musique de I. de Camondo 465

Les Revues :
— Revue générale des Sciences. — Revue des Deux-Mondes. 328
— Revue musicale de Lyon. 428

Correspondance :
— A propos d'*Armor*. 88
— Une lettre de M. C. F. Kahnt-Nachfolger. 190
— Une lettre de Frédéric Hellouin 238
— Une lettre de Zahidé-Hanum. 390
— A propos du *Concert d'élèves* de la Schola Cantorum : une lettre de Louis de Serres. 439
— Lettres de Léon Vallas et Sylvio Lazzari. 534

LIONEL DE LA LAURENCIE

Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon. 441
R. Q. Musique du XVIIIe siècle : les Maîtres français du violon au XVIIIe siècle. 40
— Musique des XVIIe et XVIIIe siècles : Musiques pastorales. — Les Maîtres français du violon au XVIIIe siècle. 375

CH. LÉANDRE

Croquis d'album : René de Castéra . . . . . 16 *bis*
Déodat de Séverac. . . . . 112 *bis*
Maurice Dumesnil. . . . . 208 *bis*
Miguel Llobet. . . . . 408 *bis*
P. Coindreau. . . . . 504 *bis*

JEAN LEROUX

R. Q. Les Concerts : Hautes Etudes sociales : M. Quittard, Mme Landowska et Mlle Babaïan. 39

CH.-M. LOEFFLER

R. Q. La Musique aux Etats-Unis : Vincent d'Indy et l'école française moderne. 222

M. M.

R. Q. Courrier de Munich. 577

P. M.

R. Q. La Musique à Dijon. 45, 227

C. DE MALARET

R. Q. Les Concerts :
— Société Nationale : *Sonate*, de J. Jongen ; *Mélodies*, de Raoul Bardac ; *En Languedoc*, de Déodat de Séverac ; *Trio*, de P. Coindreau. — Conservatoire : le Quatuor Capet. 168
— Conservatoire : Hillemacher et Balakirew. — Société Nationale : *Mélodies*, de Marcel Labey ; *Mélodies*, de G. Corbin ; *Pièces pour piano*, de Albert Roussel. 214
— Société Nationale : *Suite pour instruments à vent*, de de Wailly ; *Sonatine*, de Mariotte ; *Chants de la Jungle* (Rudyard Kipling), de Jean d'Udine ; *Images*, de Claude Debussy, exécutées par Ricardo Viñes ; *Chansons et Danses*, de Vincent d'Indy. 263
— Conservatoire. 313, 422
— Société Nationale : Miguel Llobet et Ricardo Viñes. 316
— Société Nationale : M. Henri Thiébaut ; *Chanson*, de Daniel Lamotte ; *Poème lyrique*, de Léon Saint-Requier ; *Sonatine*, de Maurice Ravel ; *Mélodies*, de Chausson ; *Mélodies*, de P. de Bréville ; *Quatuor à cordes*, de César Franck 362

E. MARCHAND

Jean-Sébastien Bach et Beethoven. 537

JEAN MARNOLD

Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann 11, 289, 399, 494
Cloches. 55
Dialogues des Morts : VI. Terpandre, Palestrina. 97
R. Q. A la Nationale : *Miroirs*, de Maurice Ravel 121
— Coulissiana. 270
— Gerolsteiniana 417

MARCEL MONTANDON

R. Q. Courrier de Munich. 133, 575

NEZEU

R. Q. Les Concerts : Conservatoire : *La Belle au bois dormant*, de Georges Hue. — Concert Galeotti Capet. 120

L'OUVREUSE

R. Q. Lettre de l'Ouvreuse. 463

PAN

R. Q. Echos :
— Société Nationale. — Quatuor vocal français. — Revue illustrée. — Société J.-S. Bach. — Bordeaux. — Le Journal. — La harpe chromatique. — Mlle Fanny Guimarães. . . . . 1[illegible]

R. Q. Documents historiques. — Armand Parent. — Charles Tournemire. — Société J.-S. Bach. — Bruxelles. — Nantes. — Grand Concours de Composition musicale. — Nécrologie. 94
— Société Nationale. — Société J.-S. Bach. — L'autre joue, ou de la musique à l'assyriologie. — Intimités d'art. — Auditions. — Le cas d'un Maestro. — Munich. 142
— Entente cordiale. — Avis. — Le Havre. — Lyon. — Quatuor Parent. — Auditions d'élèves. 190
— A l'Opéra-Comique : *Le Cœur du Moulin*, de Déodat de Séverac. — Mondanités. — Le Courrier de la Presse. — La vie des Saints. — Un nouveau roman de Willy. 239
— A l'Opéra-Comique : Au Trocadéro. — A Monte-Carlo. — L'Annuaire des Artistes. — Concerts Barrau. — Autriche-Hongrie. — Société J.-S. Bach. — J.-J. Nin. — Cours Chevillard-Lamoureux. 287
— Une lettre de C. Saint-Saëns. — Schola Cantorum. — Mondanités. — Edouard Risler. — Laïcisons les orgues ! — Société philharmonique. 335
— Orgues. — Les Intimités d'Art. — Mondanités. — Concessions. — G. Mahler. — Munich. — Concerts annoncés. 390
— Mondanités. — Orgues. — Concerts annoncés. — Les grandes Auditions. 440
— A l'Opéra-Comique. — Orgues. — A la recherche d'une salle. — Chansons populaires grecques. — La musique au Salon d'Automne. — Concours. — Schola Cantorum. 488
— Une enquête. — Un projet. — Maurice Ravel. — Médisances. — A. Cortot. 536
— Doctorat : J. Ecorcheville. — François de Lacerda. 579
— Publications récentes. 48, 144, 192, 240, 288, 488, 536, 580
— Calendrier des Concerts. 144, 192, 288

UN PASSANT

R. Q. Courrier de Berlin. 189

SALVATOR PEÏTAVI

Esquisses musicales d'outre-Manche : IV. La Harpe d'Erin. 248

L. PERNY

R. Q. Courrier de Tours. 235

EDOUARD PERRIN

R. Q. La Musique à Nice :
— La Saison théâtrale. 42
— Société Bach. — M. Sarasate. — La Saison italienne. 281
— On décentralise. 329
— *Manon Lescaut*, de Puccini. — Concerts. 484
— Concerts : Germaine Arnaud. 531
La Musique à Monte-Carlo.
— *L'Ancêtre*. — *Don Procopio*. — *Mlle de Belle-Isle*. — *Don Carlos*. . . . 332

EDGAR SULL POE

Le Corbeau (Version nouvelle). 145

ARMANDE DE POLIGNAC

Pensées d'ailleurs : Ars et humanitas. 110
Conversations. 198
Musique pure. 299
L'art est une périphrase 489

JEAN POUEIGH

Au pays des Neuvièmes 310
R. Q. Les Concerts :
— Société Philharmonique. — Société J.-S. Bach. — Matinées Danbé. . . 32
— Société Nationale : *Chansons bretonnes*, de Paul Ladmiraut ; *Miroirs*, de Maurice Ravel, exécutés par Ricardo Viñes ; *Sonate*, de P. Le Flem. . 82

R. Q. Société Philharmonique. — Société Bach — Matinées Danbé 119
— Société Philharmonique. — Matinées Danbé. — Miguel Llobet. . . . 217
— Société Bach. — *La Nursery*, de D.-E. Inghelbrecht ; *Chansons populaires* et *Chansons canadiennes*, de Emile Vuillermoz. 263
— Société Philharmonique. — Société Bach. 317
— Concert J.-Joachim Nin. 318
— Société Philharmonique. — Mme Marie Mockel et M. Stéphane Austin. . 361
Courrier de Nantes :
— M. Paul Ladmirault. 483

J. R.

R. Q. Les Concerts : Concert Revel. 170

R. R.

R. Q. Les Concerts : Hautes Etudes sociales : Société Caucasienne de Paris. 265

Jean Rage

Salade rosse : Une répétition des chœurs. 114
Une répétition générale. 161
R. Q. Simples avis. 237

Maurice Ravel

Noël des Jouets. 454

Jacques Reboul

R. Q. La Musique à Lyon :
— Concerts et Théâtres. 36
— Grand-Théâtre : Représentations de Mme Kutcherra. — *Sibéria*. . . . 129
— Les Concerts : Société des grands Concerts. 3e concert de l'abonnement. — *Tiphaine*, drame lyrique ; livret de Louis Payen, musique de V. Neuville. 185
— *Tristan et Yseult*. — Le Quatuor Rinuccini. 276
— *Le Crépuscule des Dieux*. — Mme Litvine. — Les Concerts. 380
— Les Concerts. 480

William Ritter

R. Q. La Musique tchèque : état actuel de la musique tchèque. 433

Jacques Rivière

R. Q. La Musique à Bordeaux :
— Concerts mondains. — Concerts populaires. 430
— Quatuor Zimmer. — E. Risler. 477
— Concert Pugno-Ysaye. 530

Du Robec

R. Q. La Musique à Rouen :
— *L'Etranger*, de V. d'Indy. — *Les Girondins*, de F. Le Borne. 177
— M. Albert Mahaut. — Virtuoses divers. 386
— Courrier de Rouen. 579

Romain Rolland

L'Opéra populaire à Venise : Francesco Cavalli. . . . . 60, ~~115~~
R. Q. Les Concerts : Festival Mozart (*Société musicale, G. Astruc*). 362

Jan Ruer

R. Q. Courrier de Tours. 389, 486, 533

G. S.

R. Q. Société moderne des Instruments à vent. 476

M. S.

R. Q. Les Concerts :
— Société des Instruments à vent : M. H. Viollet et D.-E. Inghelbrecht. . 167
— Mlle Hanna Marie Hansen. 320
— Courrier de Varsovie. 486

SOUS-OFF

R. Q. La Musique à Stuttgart :
— A. M. Karl Beutter (Rosenfeld). 90
— Interprètes et mise en scène. 138
— Les concerts. 180

MAGNUS SYNNESTVEDT

R. Q. Musique d'Extrême-Orient : Conférence de Louis Laloy au Cercle du Luxembourg. 170

MARTIAL TENEO

Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVIIe siècle : III. 21
Correspondance théâtrale du XVIIe siècle : IV. 71
Une vocation faussée. — Le théâtre de censure 302
Maître de chant psychologue. — Une figure peu connue. 409

BARON DE TRÉMONT

Une visite à Beethoven. 393

JOSEPH TRILLAT

R. Q. Les Concerts :
— Soirées d'Art. — Mme Landormy-Plançon. — Joseph Hofmann. . . . 120
— Concerts Barrau. — M. et Mme Salmon. 169
— Concerts Barrau. — M. Reitlinger 218
— Théo Delacroix. — Concerts Barrau. 264
— Edition Mathot. — Hautes Etudes sociales. 368
Les Revues :
— Revue hebdomadaire. — Revue musicale de Lyon. — Le Guide Musical. — Revue d'Egypte et d'Orient. — Sonntags-Zeit. 128

EMILE VUILLERMOZ

Le Dictionnaire. 202, 547

COLETTE WILLY

Les Vrilles de la Vigne : Toby-Chien et la Musique. 8
R. Q. La mort de Tintagiles. 83

WILLY

Musique de chambre. 208
R. Q. A propos de « Don Procopio ». 327
— Lettre de Willy. 513

LEF ZEITLIN

R. Q. La Musique en Finlande : Les concerts d'Helsingfors. — Sibelius. . . 39
— Courrier d'Helsingfors. 576

TABLE DES SOMMAIRES

1906

N° 1. — 1er JANVIER.

CH. LÉANDRE. . . . . *Croquis d'album : René de Castéra.* . . . . . 16 *bis*
HENRY GAUTHIER-VILLARS. *Le vieillard et le jeune homme.* 3
COLETTE WILLY. . . . . *Les Vrilles de la vigne.* 8
JEAN MARNOLD. . . . . *Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann.* 11
MARTIAL TENEO. . . . . *Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVIIe siècle, III* 21

Revue de la Quinzaine : JEAN CHANTAVOINE, LOUIS LALOY, E. B., JEAN POUEIGH : *Les Concerts*, 29. — LOUIS LALOY : *A l'Opéra : La Ronde des Saisons*, 35. — JACQUES REBOUL : *La Musique à Lyon*, 36. — LEF ZEITLIN : *La Musique en Finlande*, 39. — LIONEL DE LA LAURENCIE : *Musique du XVIIIe siècle*, 40. — LOUIS LALOY : *Les livres*, 41. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 42. — P. M. : *Courrier de Dijon*, 45. — X.-M. B. : *Courrier de Londres*, 46. — PAN : *Echos*, 46. — *Publications récentes*, 48.

N° 2. — 15 JANVIER.

RICCIOTTO CANUDO.. . . *Origine de la Danse et du Chant.* 49
JEAN MARNOLD. . . . *Cloches.* 55
RAYMOND BOUYER. . . . *Impressions musicales.* 57
ROMAIN ROLLAND. . . . *L'Opéra populaire à Venise.* 60
MARTIAL TENEO. . . . . *Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVIIe siècle, IV.* 71

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, JEAN POUEIGH, COLETTE WILLY : *Les Concerts*, 79. — LOUIS LALOY : *A l'Opéra-Comique : Les Pêcheurs de Saint-Jean*, 83. — RAOUL DAVRAY : *Le Théâtre en province*, 86. — A. G. *et* L. L. : *Correspondance à propos d' « Armor »*, 88. — SOUS-OFF. : *La Musique à Stuttgart*, 90. — J. R. : *Courrier de Lyon*, 93. — PAN : *Echos*, 94. *Nécrologie*, 96.

N° 3. — 1er FÉVRIER.

CH. LÉANDRE. . . . . *Croquis d'album : Déodat de Séverac.* . . . . . 112 *bis*
JEAN MARNOLD. . . . . *Dialogues des Morts : VI. Terpandre, Palestrina.* . 97
ARMANDE DE POLIGNAC. . *Pensées d'ailleurs : Ars et Humanitas.* 110
JEAN RAGE. . . . . *Salade rosse.* 114

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, JEAN POUEIGH, JOSEPH TRILLAT, NEZEU : *Les Concerts*, 116. — JEAN MARNOLD : *A la Nationale*, 121. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 122. — X.-MARCEL BOULESTIN : *Accords anglo-français*, 125. — JOSEPH TRILLAT : *Les Revues*, 128. — JACQUES REBOUL, A. G. : *La Musique à Lyon*, 129. — MARCEL MONTANDON : *Courrier de Munich*, 133. — SOUS-OFF. : *Courrier de Stuttgart*, 138. — *Courrier de Reims*, 140. — *Courrier de Nantes*, 140. — PAN : *Echos*, 142. — *Publications récentes*, 144. — *Calendrier des Concerts*, 144.

N° 4. — 15 FÉVRIER.

EDGAR SULL. POE. . . . *Le Corbeau (version nouvelle)* 145
REMY DE GOURMONT. . . *Mélodie*. 150
ROMAIN ROLLAND. . . . *L'Opéra populaire à Venise*. 151
JEAN RAGE. . . . . *Salade rosse*. 161

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, C. DE MALARET, M. S., JOSEPH TRILLAT, J. R. : *Les Concerts*, 164. — MAGNUS SYNNESTVEDT : *Musique d'Extrême-Orient*, 170. — MICHEL BRENET : *Berlioz et ses derniers biographes*, 173. — DU ROBEC : *La Musique à Rouen*, 177. — H. G. : *La Musique à Lille*, 179. — SOUS-OFF. : *La Musique à Stuttgart*, 180. — EDOUARD PERRIN : *La Musique à Nice*, 183. — J. R., A. G. : *Courrier de Lyon*, 185. — ELISABETH D'IRVEL : *Courrier de Manchester*, 188. — UN PASSANT : *Courrier de Berlin*, 189. — *Correspondance*, 190. — PAN : *Echos*, 190. — *Publications récentes*, 192. — *Calendrier des Concerts*, 192.

N° 5. — 1er MARS.

CH. LÉANDRE. . . . . *Croquis d'album : Maurice Dumesnil*. . . . . 208 *bis*
LOUIS LALOY. . . . . *Paroles sur Claude Debussy* 193
ARMANDE DE POLIGNAC. . *Pensées d'ailleurs : Conversations*. 198
EMILE VUILLERMOZ. . . . *Le Dictionnaire*. 202
WILLY. . . . . *Musique de chambre*. 208

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, C. DE MALARET, RAYMOND BOUYER, JEAN POUEIGH, JOSEPH TRILLAT : *Les Concerts*, 210. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 218. — C. C. : *Les Revues*, 220. — CH.-M. LOEFFLER : *La Musique aux Etats-Unis*, 222. — P. M. : *La Musique à Dijon*, 227. — ALBERT BAZAILLAS : *La Musique à Bordeaux*, 229. — A. B. : *Courrier de Reims*, 235. — L. PERNY : *Courrier de Tours*, 235. — PAUL DUBOT : *Virtuoses*, 236. — JEAN RAGE : *Simples avis*, 237. — *Correspondance*, 238. — PAN : *Echos*, 239. — *Publications récentes*, 240.

N° 6. — 15 MARS.

GUIDO GASPERINI. . . . *L'Art italien avant Palestrina*. 241
SALVATOR PEÏTAVI. . . . *Esquisses musicales d'outre-Manche : IV, La Harpe d'Erin*. 248

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, C. DE MALARET, JEAN POUEIGH, JOSEPH TRILLAT, RAYMOND BOUYER, R. R. : *Les Concerts*, 259. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 266. — MAURICE FOURRIER : *Les Théâtres*, 269. — JEAN MARNOLD : *Coulissiana*, 270. — HENRY GAUTHIER-VILLARS : *Saint-Saëns contre Willy*, 272. — LOUIS LALOY : *Polémiques grégoriennes*, 274. — JACQUES REBOUL, A. G. : *La Musique à Lyon*, 276. — RENÉ D'AVRIL : *Courrier de Nancy*, 279. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 281. — X.-MARCEL BOULESTIN : *Courrier de Londres*, 282. — ELISABETH D'IRVEL : *Courrier de Manchester*, 284. — PAN : *Echos*, 284. — *Publications récentes*, 288. — *Calendrier des Concerts*, 288.

N° 7. — 1er AVRIL.

JEAN MARNOLD. . . . . *Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann* (suite.). 290
ARMANDE DE POLIGNAC. . *Pensées d'ailleurs : Musique pure* 299
MARTIAL TENEO. . . . . *Miettes historiques : Une vocation faussée. — Le théâtre de censure* 302
JEAN POUEIGH. . . . . *Au pays des Neuvièmes : En guise de préface*. . . 310

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, C. DE MALARET, CH. CHAMBELLAN, JEAN POUEIGH, JEAN CHANTAVOINE, JEAN LEROUX, A. B., M. S., C. D., PAUL DUBOT : *Les Concerts*, 312. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 323. — WILLY : *A propos de « Don Procopio »*, 327. — LOUIS LALOY : *Les Revues*, 328. — EDOUARD PERRIN : *La Musique à Nice et à Monte-Carlo*, 329. — H. G. : *Courrier de Lille*, 334. — PAN : *Echos*, 335.

N° 8. — 15 AVRIL.

PIERRE AUBRY. . . . . *La Musique et les musiciens d'église au XIIIe siècle.* 337
GUIDO GASPERINI. . . . *L'Art italien avant Palestrina* (suite et fin). . . . 348

Revue de la Quinzaine : CH. CHAMBELLAN, LOUIS LALOY, JEAN POUEIGH, ROMAIN ROLLAND, C. DE MALARET, RAYMOND BOUYER, M. B., JOSEPH TRILLAT, CH. ADRIANNE, PAUL DUBOT : *Les Concerts*, 357. — LOUIS LALOY : *A l'Opéra-Comique : Aphrodite, pièce musicale en sept tableaux*, 372. — LIONEL DE LA LAURENCIE : *Musique des XVIIe et XVIIIe siècles*, 375. — EDMOND FLEG : *Musique nouvelle*, 376. — EDMOND BAILLY : *A propos de la résonance inférieure*, 379. — JACQUES REBOUL, A. G. : *La Musique à Lyon*, 380. — M. A. : *Courrier de Nantes*, 384. — L. B. : *Courrier de Reims*, 386. — DU ROBEC : *Courrier de Rouen*, 386. — F. H. : *Courrier de Strasbourg*, 388. — JAN RUER : *Courrier de Tours*, 389. — *Correspondance*, 390. — PAN : *Echos*, 390.

N° 9. — 1er MAI.

GEORGES D'ESPAGNAT. . . *Composition inédite pour Simone, de Remy de Gourmont* . . . . . 400 *bis*
CH. LÉANDRE. . . . . *Croquis d'album : Miguel Llobet.* . . . . . 408 *bis*
REMY DE GOURMONT. . . *Simone, poème champêtre. — I. Les Cheveux.* 400 *bis*
BARON DE TRÉMONT. . . *Une visite à Beethoven.* 393
JEAN MARNOLD. . . . . *Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann* (suite) 399
MARTIAL TENEO. . . . . *Miettes historiques : Maître de chant psychologue. Une figure peu connue.* 409

Revue de la Quinzaine : JEAN MARNOLD : *Gerolsteiniana*, 417. — C DE MALARET, CH. CHAMBELLAN, PAUL DUBOT, LOUIS LALOY : *Les Concerts*, 422. — LOUIS LALOY : *Au Salon de la Société Nationale*, 427. — L. L. : *Revue des Revues*, 428. — JACQUES RIVIÈRE : *La Musique à Bordeaux*, 430. — WILLIAM RITTER : *La Musique tchèque*, 433. — A. G. : *Courrier de Lyon*, 437. — *Correspondance*, 439. — PAN : *Echos*, 440.

N° 10. — 15 MAI.

GEORGES D'ESPAGNAT. . . *Composition inédite pour Simone.* . . . . . 448 *bis*
REMY DE GOURMONT. . . *Simone. — II. L'Aubépine.* . . . . . 448 *bis*
LIONEL DE LA LAURENCIE. . *Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon.* 441
MAURICE RAVEL. . . . . *Noël des Jouets.* 454
PIERRE AUBRY. . . . . *La Musique et les musiciens d'église au XIIIe siècle.* 455

Revue de la Quinzaine : LETTRE DE L'OUVREUSE, 463. — LOUIS LALOY, R. C. : *Théâtres*, 465. — CH. CHAMBELLAN : *La Saison des Concerts Colonne*, 467. — LOUIS LALOY, RAYMOND BOUYER, CH. CHAMBELLAN, G. S. : *Les Concerts*, 470. — MICHEL BRENET : *Les Livres*, 476. — JACQUES RIVIÈRE : *Courrier de Bordeaux*, 477. — G. P. E. : *Courrier de Bruxelles*, 478. — E. J. : *Courrier du Havre*, 479. — J. R : *Courrier de Lyon*, 480. — ELISABETH D'IRVEL : *Courrier de Manchester*, 480. — RENÉ D'AVRIL : *Courrier de Nancy*, 481. — JEAN POUEIGH : *Courrier de Nantes*, 483. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 484. — L. B. : *Courrier de Reims*, 485. — JAN RUER : *Courrier de Tours*, 486. — M. S. : *Courrier de Varsovie*, 486. — PAN : *Echos*, 486. — *Publications récentes*, 488.

N° 11. — 1er JUIN.

GEORGES D'ESPAGNAT. . . *Composition inédite pour Simone.* . . . . . 490 *bis*
CH. LÉANDRE. . . . . *Croquis d'album : P. Coindreau.* . . . . . 5[illegible] *bis*
REMY DE GOURMONT. . . *Simone. — III. Le Houx.* . . . . . 490 *bis*
ARMANDE DE POLIGNAC. . *Pensées d'ailleurs.* 490

JEAN MARNOLD. . . . . *Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann* (suite.). 494
PIERRE AUBRY. . . . . *La Musique et les musiciens d'église au XIIIe siècle* (suite). 505

Revue de la Quinzaine : LETTRE DE WILLY, 513. — RAYMOND BOUYER : *Théâtres*, 515. — LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, M. B., MAURICE FOURRIER, PAUL DUBOT : *Les Concerts*, 517. — RAYMOND BOUYER : *L'évolution de la Sonate*, 526. — JACQUES RIVIÈRE : *Courrier de Bordeaux*, 530. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 531. — C. D. : *Courrier de Saint Quentin*, 532. — JAN RUER : *Courrier de Tours*, 533. — *Correspondance*, 534. — PAN : *Echos*, 535. — *Publications récentes*, 536.

N° 12. — 15 JUIN

GEORGES D'ESPAGNAT. . . *Composition inédite pour Simone*. . . . . 544 *bis*
REMY DE GOURMONT. . . *Simone. — IV. Le Brouillard* . . . . . 544 *bis*
E. MARCHAND. . . . . *J.-S. Bach et Beethoven*. 537
EMILE VUILLERMOZ. . . . *Le Dictionnaire* (suite). 547
PIERRE AUBRY. . . . . *La Musique et les musiciens d'église au XIIIe siècle* (suite). 556

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, M. B., MAURICE FOURRIER : *Concerts*, 569. — E. ANSERMET : *La Musique en Suisse*, 573. — LEF ZEITLIN : *Courrier d'Helsingfors*, 576. — M. M. : *Courrier de Munich*, 577. — DU ROBEC : *Courrier de Rouen*, 578. — PAN : *Échos*, 579. — *Publications récentes*, 580.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arr.)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

La Revue du Mois

Paraît le 10 de chaque mois et donne 128 pages in-8°

C'est une publication sérieuse n'ayant rien de spécialement technique, mais s'adressant à tout le public instruit qui s'intéresse aux questions scientifiques, littéraires, économiques, sociales, coloniales et militaires. Les articles de fond sont dus à des hommes hautement compétents. Une chronique termine chaque livraison. Les rubriques en sont nombreuses et variables suivant les mois ; les collaborateurs de la Revue y tiennent le public au courant de ce qui se passe d'essentiel dans le monde des idées. La *Revue du Mois* est imprimée sur papier glacé de façon à donner beaucoup de matière sous une forme à la fois élégante et aussi peu encombrante que possible. Chaque livraison renferme *au moins* six articles de fond.

Directeur : Émile BOREL, professeur à la Sorbonne

DÉPOT GÉNÉRAL DE LA REVUE :

Librairie LE SOUDIER, 174, boulevard Saint-Germain

LA LIVRAISON : 2 FR. 25

Abonnement	Paris	Six mois,	10 fr. »	Un an,	20 fr. »
	France . . .	—	11 fr. »	—	22 fr. »
	Union postale	—	12 fr. 50	—	25 fr »

En vente au Bureau du MERCURE MUSICAL

2, rue de Louvois. — **PARIS (IIe)**

PIERRE AUBRY.

Au Turkestan. *Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes.* . . . . . net. **1** »

LOUIS LALOY.

Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité.
1 fort vol. in-8° jésus . . . . . net. **12** »

RICCIOTTO CANUDO.

La IXe Symphonie de Beethoven (*Le livre de la Genèse*).
1 exemplaire sur japon . . . . . **20** »
— — hollande . . . . . **15** »
2 exemplaires sur chine . . . . . **10** »

ÉDITION MUTUELLE

au dépôt du Bureau d'Édition de la **Schola Cantorum**, *269, rue St-Jacques*, et chez E. Demets, 2, *rue de Louvois.*

VIENT DE PARAITRE :

POUR PIANO A 2 MAINS

CÉSAR FRANCK : *Danse lente* (très facile). . . . . net **1** fr. **50**
I. ALBENIZ : *Iberia* (12 nouvelles " *impressions* " en 4 cahiers)
1er cahier : *Evocation — El Puerto — Fête-Dieu à Séville.* . net **5** fr.

POUR PIANO ET CHANT

P. DE BRÉVILLE : *Prières d'Enfant.*
Le Signe de la Croix.
Notre Père... Je vous salue Marie... Souvenez-vous...
Le Signe de la Croix.
net **2** fr. **50**

ANTÉE

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

Paraissant le 1er de chaque mois

Chroniques de la moralité publique : **M. Joseph Bossi.**
— de la littérature : **M. Jean Dominique.**
— de la vie du peuple : **M. Louis Piérard.**
— des arts et de la vie : **M. Henri Vandeputte.**

Œuvres des meilleurs auteurs contemporains.

Tout article n'engage que le signataire.

Adresser manuscrits, publications et toutes communications au siège de la revue :
70, rue Veydt, BRUXELLES

Secrétaire pour Liége : M. ÉMILE CORNET, 372, rue Saint-Gilles: Liége

Abonnements pour tous pays, **6 francs l'an**

PSYCHÉ

Rédacteur en Chef : **Louis THOMAS**

82, rue de Passy, PARIS (XVIe). — Rédaction : le mercredi de 4 à 7 h.

Un an : 6 francs.

Musique Arabe & Maure

Collection YAFIL d'Alger

Ouvertures - Danses - Préludes
Chansons populaires
Chansons classiques - Cantilènes
etc.

Musique des Maures de Grenade
et
musique traditionnelle
des Musulmans du Moghreb

Demander à **M. E.-N. YAFIL**, *éditeur, 16, rue Bruce à Alger*, le catalogue de cette collection des plus curieuses et des plus intéressantes.

" CŒCILIA "

Feuille mensuelle de Musique religieuse

Rédigée en français et en allemand

Paraissant à STRASBOURG (Alsace)

Rédacteurs en chef :

Dr F. X. MATHIAS
Organiste de la Cathédrale de Strasbourg

Jos. VICTORI
Maître de Chapelle à la Cathédrale de Strasbourg

Organe paraissant depuis **23 ans** et se composant d'une partie littéraire ainsi que d'un supplément musical annuel.

Prix de l'abonnement d'un an, Fr. : 5

Prière d'adresser les demandes d'abonnements et les paiements à la Librairie **F. X. Le Roux et Cie**, 34, rue des Hallebardes, **Strasbourg** (Alsace).

L'ART MODERNE

Revue critique hebdomadaire

FONDÉE EN 1881

Sous la direction de M. **Octave MAUS**

L'Art Moderne s'occupe de l'art dans tous ses domaines : peinture, sculpture, architecture, musique, littérature, etc. Il forme, chaque année, un beau volume d'environ 450 pages grand in-4°, dans lequel sont résumés les principaux faits du mouvement artistique contemporain.

L'Art Moderne est envoyé à l'essai, pendant un mois, aux personnes qui en font la demande.

ABONNEMENT { **Union postale : 13 fr. par an.**
Belgique : 10 fr.

Le numéro : 25 centimes

ADMINISTRATION : **Rue de l'Industrie, 32, BRUXELLES**

LE MONDE ARTISTE
ILLUSTRÉ

MUSIQUE — THÉATRE — BEAUX-ARTS

Directeur : PAUL MILLIET

Bureaux : 24, rue des Capucines, PARIS

Les abonnements sont reçus en outre à la Librairie Nouvelle, 11, *boulevard des Italiens*

Mmes

Cabre, élève de G Falkenberg, 41. rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

P. Landormy, 30, rue Saint-Sulpice. Cours et leçons particulières de piano.

Wanda Landowska. 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Neveu, 8, rue Mouton-Duvernet Leçons de piano et solfège.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano

Mlles

Chouchik Babaïan. Piano et accompagnement, 14, rue Poisson.

Berthe Duranton, 11, rue Saint-Lazare. Officier d'Académie. Leçons de piano et cours de musique d'ensemble.

Fanny Laming, 18. rue Godot-de-Mauroi, et 101, avenue de Villiers. Cours et leçons de piano et de musique.

VIOLONCELLE

MM.

de Bruyn, 118, rue de la Pompe Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

Marneff, 51 *bis*, avenue de la République. Violoncelle solo des Concerts Lamoureux. Leçons de violoncelle.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Louis Bailly, 22, rue Chauchat. 1er prix du Conservatoire. Leçons d'alto, violon et accompagnement.

E. Borrel, 11, rue des Halles. Concertiste. Leçons de violon.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram Leçons de violon et d'accompagnement.

Edouard Bron, 30, rue de Naples. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

R. Durot, 22, rue Baudin. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement. 207, boulevard Saint-Germain.

Herwegh, 3, avenue Bosquet. Leçons de violon. Concerts

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement

Henry Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

Joseph Seligmann, prix Joachim de l'Académie royale de Berlin. Leçons de violon et d'accompagnement. 33, rue de Tocqueville.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

DIJON

M. Dietrich. Piano, orgue, harmonie. 105, rue de la Préfecture.

LYON

M. Charles Bouché. Leçons de violon. 7, place Edgar Quinet.

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement. 24, rue Rabelais

Mlle Lacharrière, Piano, accompagnement. 7, rue des Archers

PAU

Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie

TOULOUSE

M. Omer Guiraud. Orgue, harmonie. 18, rue Saint-Bernard.

ÉCOLE BEETHOVEN, dirigée par Mlle M. **Balutet**, 80, rue Blanche à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re *Section :* Amateurs ; — 2e *Section :* Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e *Section :* Cours par correspondance.

MERCVRE DE FRANCE

26, rue de Condé, PARIS

PARAIT LE 1er ET LE 15 DE CHAQUE MOIS

SEIZIÈME ANNÉE

Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture, Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages, Bibliophilie, Sciences occultes, Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La Revue de la Quinzaine, qui occupe plus du tiers de chacune des livraisons, comprend un roulement d'environ cinquante rubriques ; elle s'alimente à l'Etranger autant qu'en France, offrant ainsi un nombre considérable de documents, et constitue une sorte « d'Encyclopédie au jour le jour » du mouvement universel des idées.

Prix du numéro : France, 1 fr. 25 net ; Etranger, 1 fr. 50

ABONNEMENT :

France		*Étranger*	
Un An	25 fr.	Un An	30 fr.
Six Mois	14 fr.	Six Mois	17 fr.
Trois Mois	8 fr.	Trois Mois	10 fr.

SEIZIÈME ANNÉE

Nouvelle série. — Format agrandi.

L'ERMITAGE

Revue de Littérature et d'Art, paraissant le 15 de chaque mois.

Directeur : **Édouard Ducoté**. Secrétaire : **Charles Verrier**.

Comité de Rédaction : **Remy de Gourmont, André Gide.**

Le numéro : **UN franc.**

ABONNEMENT FRANCE, Un an, **10** fr. ; Six mois, **5** fr. **50**.
ÉTRANGER, Un an, **12** fr. ; Six mois, **6** fr. **50**.

Envoi d'un Spécimen sur demande accompagnée d'un timbre de **0** fr. **15**.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : **38, rue de Sèvres, 38, PARIS**

CHRONIQUES DE L'ERMITAGE

Chronique générale mensuelle, par M. André Gide. — **Les Poèmes**, par M. Viélé Griffin. — **Les Arts**, par M. Maurice Denis. — **La Musique**, par M. Jacques-Emile Blanche. — **Philosophie, Critique**, par M. Michel Arnaud. — **Les Romans**, par M. Henri Ghéon. — **Le Théâtre**, par Jacques Copeau.

REVUE GÉNÉRALE

DE

BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE

Paraissant tous les Mois

sous la Direction de Victor DAVE

et la collaboration de H. Baguenier-Desombeaux, E. Bailly, L. Bonneff, G. Brocher, Lieutenant-Colonel B. G. Demonbynes, C. Fages, Dr A. Ferrenez, A. van Gennep, G. Giroud, Dr L. Laloy, A. Lantoine, C. Le Bon, A. Montoux, Mony-Sabin, P. de Mortillet, Ed. Olivier, E. Potier, P. Robin, G. Sorel, V. de Wéminnes, etc., etc.

ABONNEMENTS { Un An : France, Algérie, Tunisie . . . . . **10** francs
— Etranger et Colonies . . . . . **12** —

Rédaction et Administration : *19, rue Servandoni, Paris (VIe)*

Le Mercure Musical

2, rue de Louvois, 2, PARIS (IIe)

Directeurs : Louis LALOY et Jean MARNOLD

Principaux Collaborateurs :

Pierre AUBRY, René d'AVRIL, Charles BORDES, Raymond BOUYER, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTÉRA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNÉLIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Edmond FLEG, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, Vincent D'INDY, Pierre LALO, Fr. DE LACERDA, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LÉANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Jacques REBOUL, Odilon REDON, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

Entretiens avec M. Croche : Claude DEBUSSY.
Les Vrilles de la Vigne : Colette WILLY.
Pensées d'ailleurs : Armande DE POLIGNAC.
Miettes historiques : Martial TENEO.
Le Dictionnaire : Emile VUILLERMOZ.

REVUE DE LA QUINZAINE :

Moyen âge : Pierre AUBRY.
Renaissance : Henry EXPERT.
XVIIe et XVIIIe siècle : Lionel DE LA LAURENCIE.
Folk-lore : Pierre AUBRY.
Science et théorie musicales : Jean MARNOLD.
Allemagne : Romain ROLLAND.
Angleterre : X.-Marcel BOULESTIN.
Belgique : Paul GROSFILS.
Bohême : William RITTER.
Espagne et Portugal : Fr. DE LACERDA.
États-Unis d'Amérique : Ch.-M. LŒFFLER.
Italie : Romain ROLLAND.
Norwège et Danemark : Magnus SYNNESTVEDT.
Russie : A. NOUROK.
Suède : André PIRRO.
Suisse : E. ANSERMET.
Orient : Pierre AUBRY.

DÉPOSITAIRES DU « MERCURE MUSICAL »

PARIS.

FLAMMARION et VAILLANT :
Galeries de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 70, 10 boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galeries du Commerce.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP-LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard Dubouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ÉTRANGER.

Anvers : O. FORST, 69, place de Mier.
Bruxelles : SPINEUX, 62, Montagne-de-la-Cour.
Gênes : RIECI et Cie, 43, Galeries Mazzini.
Madrid : FERNANDO FE, 2, Carrera de San-Jeronimo.
Strasbourg : WOLF, 24, rue de la Mésange.
Stuttgart : O. EISELE, 26, Bapserwaldstrasse.